BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

L'ESTHÉTIQUE ANGLAISE

ÉTUDE SUR M. JOHN RUSKIN

PAR

J. MILSAND

PARIS

GERMER BAILLIÈRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
Rue de l'École-de-Médecine, 17.

Londres
Hipp. Baillière, 219, Regent street.

New-York
Baillière brothers, 440, Broadway.

MADRID, C. BAILLY-BAILLIÈRE, PLAZA DEL PRINCIPE ALFONSO, 16.

1864


TENTANDA VIA


YORK UNIVERSITY LIBRARIES
3 9007 0415 3898 4

L'ESTHÉTIQUE ANGLAISE

ÉTUDE

SUR M. JOHN RUSKIN

Paris. — Imprimerie de E. MARTINET, rue Mignon, 2.

L'ESTHÉTIQUE
ANGLAISE

ÉTUDE
SUR M. JOHN RUSKIN

PAR

J. MILSAND

PARIS

GERMER BAILLIÈRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
Rue de l'École-de-Médecine, 17.

Londres, Hipp. Baillière, 219, Regent street. | New-York, Baillière brothers, 440, Broadway.

MADRID, C. BAILLY-BAILLIÈRE, PLAZA DEL PRINCIPE ALFONSO, 16.

1864

PRÉFACE

La matière de ce volume est tirée en grande partie de deux articles que j'ai publiés dans la *Revue des deux mondes* sous le titre de : *Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre* (1er juillet 1860), et *De l'influence de la littérature sur les beaux-arts* (15 août 1861). Ces deux études roulaient également sur les nombreux écrits de M. John Ruskin, et je me suis à peu près borné à les refondre en un seul tout, en y ajoutant ou en y rétablissant des développements qui n'avaient pu trouver place dans un recueil comme la Revue. J'espère que, pour qui me lira avec quelque attention, le contenu de mon petit livre justifiera suffisamment le titre un peu présomptueux d'*esthétique anglaise*. Sans parler de l'influence considérable que les écrits de M. Ruskin ont exercée dans son pays par suite de leur puissance intrinsèque; sans parler du droit de premier occupant en vertu duquel sa propagande ardente s'est emparée d'une forte partie du public que nul avant lui n'avait su intéresser à des questions d'esthétique, ses théories elles-mêmes comme ses appréciations avaient commencé par être éminemment anglaises; et c'est là une des raisons de la rapide popularité qu'elles lui ont value. Il est facile de s'apercevoir qu'elles plon-

gent leur racine dans les instincts, les supériorités et les infériorités de l'esprit national, qu'elles en appellent à ce qu'il y a en lui de plus vivace, à ses convictions religieuses, ses traditions protestantes et son amour intense pour la nature, qu'elles sont à son image un remarquable mélange d'imagination et de réalisme, une combinaison où tous les sentiments et les affections, depuis le sens moral et la sensibilité poétique jusqu'au sentiment de la réalité, prédominent décidément sur l'intelligence abstraite. Quant aux idées qu'il se fait du but de la peinture, et quant à l'éducation, à la discipline et au *self-government* qu'il croit propres à former l'artiste, on verra vite en tous cas qu'il nous conduit dans des sphères de pensées qui ne sont nullement françaises, qui sont presque situées aux antipodes des régions intellectuelles que nous sommes habitués à parcourir.

La principale des additions que j'ai faites est un chapitre d'introduction sur les destinées assez peu brillantes de l'esthétique : j'y passe en revue les idées qu'on s'est formées de l'art depuis le XV[e] siècle, et la large part que ces jugements de la raison ont eue à la décadence de la peinture et de l'architecture. Malgré la nature forcément abstraite de cette introduction, les pages qui suivent ne sont nullement un essai sur la philosophie de l'art en général. J'ai cru devoir expliquer d'abord mes propres vues à l'égard de l'esthétique, afin de rendre plus clair le sens des passages qui dans le cours de mon travail ne pouvaient manquer de s'en ressentir ; mais je me suis vite débarrassé de cette tâche pour pouvoir m'occuper ensuite entièrement des idées de M. Ruskin

et, à propos de ces idées, des conditions pratiques et toutes spéciales des arts plastiques. A vrai dire même, mon but a été surtout de prendre le parti des peintres contre les décisions abstraites des philosophes et des simples penseurs. Chose remarquable, jamais les artistes et leurs œuvres n'avaient tenu autant de place que de nos jours dans les discussions des écoles, dans la littérature populaire, et dans les conversations quotidiennes ; jamais la philosophie n'avait aussi activement cherché les moyens de remettre l'art dans la bonne voie et de lui apprendre ce qu'il doit être ; mais il est une chose qu'elle a moins songé à examiner, c'est l'influence que les esprits philosophiques ou les esprits littéraires ont exercée sur les artistes. Et cependant il y avait lieu de regarder de ce côté; car, s'il existe des différences radicales entre la position de l'artiste moderne et celle de l'artiste des beaux temps héroïques de l'art, ces différences se résument presque toutes dans l'empire que la pensée abstraite et les penseurs du dehors ont pris peu à peu sur la direction des peintres.

Jusqu'au xv[e] siècle l'artiste pouvait être lui-même un poëte ou un philosophe, mais comme artiste il vivait dans une sorte de sanctuaire, il appartenait à une confrérie qui avait ses secrets et formait un monde à part ; il recevait par initiation les traditions de ses devanciers, et en peignant il ne reconnaissait pour juges que ses maîtres et ses pairs. Enfermé avec son inspiration, il disait, même à un pape : *procul esto*, les profanes n'entrent pas. D'ailleurs les hommes d'alors en étaient encore à cet âge où les idées abstraites ont peu de prise sur

l'esprit, et c'étaient les images, c'était l'art, avec ses histoires peintes ou sculptées du ciel et de la terre, qui donnait l'impulsion à la pensée des masses, plutôt qu'il ne suivait le mouvement de l'intelligence répandue dans les sociétés. Maintenant tout est diamétralement changé. Dès la renaissance, la réflexion et le raisonnement avaient envahi les artistes eux-mêmes, et depuis un siècle surtout, la presse, les gouvernements, la dissémination de la pensée, la perfection aussi des chefs-d'œuvre sortis de la main des maîtres ont largement réussi à tirer la peinture de son sanctuaire pour la placer au grand jour de la publicité. Nous sommes fiers de ce résultat. Nous nous applaudissons des expositions qui mettent l'art à la portée de toutes les classes, des encouragements nationaux qui l'honorent comme un pouvoir social ; et nous n'aspirons qu'à lui faire encore un plus riche apanage, à changer ses expositions annuelles en exhibitions permanentes. Nous nous réjouissons de lui voir trouver place dans les journaux, de le voir expliqué, commenté, discuté comme une question d'intérêt général. Hélas ! tout ce patronage public et toute cette popularisation, où nous mettons précisément nos espérances et dont nous attendons pour lui un futur âge d'or plus glorieux que ceux du passé, sont loin de m'apparaître sous des couleurs aussi flatteuses. Le fait certain, c'est que l'art, en devenant un fonctionnaire de l'État, est tombé sous l'empire du droit commun, et que la corporation autrefois souveraine a perdu de plus en plus, non-seulement son rôle d'initiatrice, mais encore son indépendance.

En définitive, depuis que les tableaux ont la nation

entière pour public, les hommes de la palette se trouvent soumis à la juridiction du public qui ne peint pas, aux exigences des hommes de jugement. L'imagination et les facultés plastiques subissent la loi des facultés intellectuelles. Est-ce un bien ? ou plutôt le bien n'est-il pas acheté par un mal des plus menaçants ? Si les populations gagnent quelque chose à ce commerce avec l'art, l'art lui-même ne court-il aucun danger à être ainsi privé de toute autonomie ? Ne se pourrait-il pas que l'influence même sur laquelle nous comptons pour amener sa régénération fût précisément la cause qui a le plus contribué à amener sa décadence il y a trois siècles, celle qui de nos jours encore a le plus travaillé à faire avorter son beau réveil de 1830?

La peinture est une langue à part réservée à un ordre particulier de sentiments, d'intuitions et de pensées. C'est déjà bien assez qu'elle soit exposée aux trahisons des faux frères qui prennent la brosse avec la seule intention de se faire un nom ou une fortune en représentant ce que voient les yeux et ce qui intéresse l'esprit des masses à qui manque la seconde vue du sens artistique. Sous le régime du suffrage universel, avec des littérateurs pour distribuer le succès et l'insuccès, avec la foule des gens du monde pour crier : donnez-nous ce que nous aimons, prophétisez-nous ce qui nous plaît, j'ai grand'peur que la peinture achève de perdre le sentiment de son rôle et de son domaine. Songeons à quelle terrible tentation nous exposons les organisations plastiques. A l'heure qu'il est, il ne faut rien moins qu'un caractère héroïque ou que la pression d'un instinct fort

comme la fatalité pour qu'un peintre consacre son temps, ses forces, sa vie, à tâcher de rendre sensibles pour d'autres des valeurs de lumière et de couleurs, des prestiges impondérables qui échappent au plus grand nombre et qui risquent fort, aux yeux du plus grand nombre, de faire paraître ses tableaux moins vraisemblables, qui sont presque sûrs même de passer pour une sotte faute de dessin.

Mais avec M. Ruskin nous aurons pour ainsi dire en main toutes les pièces nécessaires à l'instruction de ce procès; car il est lui-même le dernier mot de l'esprit littéraire appliqué aux choses de l'art. Ses efforts, nous le verrons, n'ont tendu qu'à renouveler la peinture en assimilant entièrement les tableaux aux livres, en exigeant d'eux tout ce que les esprits qui ne s'occupent pas d'art peuvent aimer dans les écrits des poëtes, des savants ou des penseurs; et j'ajouterai que, par ses défauts comme par ses qualités, par sa logique qui pousse tout à l'extrême, comme par la variation de ses idées qui l'ont porté tour à tour aux deux pôles de la pensée, M. Ruskin est presque une expression complète du bien et du mal que l'influence littéraire peut faire aux arts plastiques. On y trouve, ce que les penseurs du dehors peuvent fournir de meilleur à la peinture, et ce qui peut seul la défendre contre les routines d'atelier et l'idolâtrie des procédés, ces deux fâcheuses superstitions auxquelles les artistes sont exposés en restant comme enfermés dans leur caste. On y trouve, veux-je dire, un profond sentiment des conditions morales que le peintre lui-même doit remplir pour pouvoir tirer

profit de ses facultés et pour être vraiment inspiré par ce qu'il a d'imagination. Mais en même temps on rencontre chez lui l'erreur radicale qui a sans cesse condamné la raison abstraite à se tromper du tout au tout sur ce que doivent être les tableaux ou les sculptures : on y voit, dans tout le danger de ses conséquences, cette illusion littéraire qui consiste à méconnaître la nature spéciale des impressions ou des conceptions que la peinture est appelée à rendre, et qui aboutit à ce monstrueux résultat de vouloir anéantir le sentiment plastique en lui enlevant le droit de s'exprimer, de vouloir forcer les hommes à qui Dieu l'a donné à ne plus énoncer, dans la langue des formes et des aspects, que les notions ontologiques de l'intelligence, les notions qu'elle peut se faire des essences et des manières d'être. Des idées, toujours des idées; c'est-à-dire des idées de romancier, d'historien, de botaniste, de géologue, d'anatomiste! Voilà ce que la raison, par l'organe de M. Ruskin, demande tyranniquement au peintre. Certes, l'intelligence, comme toutes les autres facultés qui peuvent prendre part à l'élaboration des idées faites pour la parole et le livre, ont aussi un grand rôle à jouer dans la peinture. Seulement ce n'est pas sous la même forme qu'elles doivent entrer dans un tableau. En tout cas, ces jugements et ces vérités intellectuelles ne doivent y trouver place que jusqu'à un certain point ; et ils y représentent au plus l'élément estimable des œuvres plastiques. Il en est à peu près de cela comme de l'amour. Il est bon que l'estime, le respect, la sympathie intellectuelle viennent s'y joindre; et tant qu'ils ne prennent

pas trop le dessus, ils ne font que lui donner plus de puissance pour pénétrer et enivrer l'âme ; mais s'ils arrivent à prédominer outre mesure, adieu l'ivresse, adieu la plus merveilleuse poésie de la vie. De même on peut dire : adieu la magie de l'art, adieu les émotions qu'il peut seul causer, s'il veut trop jouer le rôle de la science, de la morale, de la poésie même, si, pour satisfaire davantage les facultés qui sont le propre du penseur, du poëte, de l'homme qui n'est pas artiste, il songe trop peu à satisfaire les instincts et les aspirations qui distinguent le peintre et le sculpteur, les aptitudes et les sensibilités particulières qui entrent plus ou moins dans l'organisation de tout homme, mais qui n'ont rien de commun avec son intelligence, son sens moral, son imagination poétique.

Un seul mot encore pour ceux qui diront peut être : à quoi bon tant de raisonnements, si le raisonnement est justement ce qui a perdu l'art et ce que les artistes ne doivent pas écouter? — Qu'y puis-je? Lorsqu'en réfléchissant on est tombé sous la puissance d'une mauvaise idée, il n'y a pas d'autre ressource, pour s'en débarrasser, que de pousser encore plus loin la réflexion. D'ailleurs, je ne suis qu'un pauvre critique. Si les raisonneurs remplissaient bien leur propre tâche, en se dégrisant eux-mêmes et en cherchant à dégriser les autres de leurs illusions sur le raisonnement ; s'ils le pratiquaient, de leur côté, jusqu'à découvrir ce qu'il ne peut pas, les artistes, pour leur part, se chargeraient bien d'avoir de l'imagination.

L'ESTHÉTIQUE ANGLAISE

ÉTUDE

SUR M. JOHN RUSKIN

CHAPITRE PREMIER

QUELQUES APERÇUS SUR LES TROIS FORMES DE POÉSIE NOMMÉES LES BEAUX-ARTS, ET SUR LA LONGUE ENFANCE DE L'ESTHÉTIQUE.

Qu'est-ce que la poésie et qu'est-ce que l'imagination que nous nommons la mère des beaux-arts? Qu'est-ce que ces espèces de conceptions qui dans la musique s'énoncent presque à l'état d'émotion pure, qui chez le poëte sont déjà une combinaison d'émotion et de pensée, qui dans la peinture enfin se rapprochent encore davantage de la nature des idées proprement dites, quoique l'idée qu'elles impliquent ne cesse pas de s'adresser avant tout aux sens et de rester essentiellement émouvante, parce qu'elle n'est en réalité que l'enveloppe d'un sentiment? Il est assez remarquable que la raison humaine en soit encore à s'adresser ces questions, quand la poé-

sie (sous ses trois formes) (1) est précisément la donnée première de notre être, la donnée d'où procèdent également nos pensées, nos affections, nos déterminations. Intelligence, conscience, volonté, tout chez l'homme a le même point de départ ; tout commence par une impression confuse où une influence venue du dehors est intimement amalgamée et combinée avec une émotion venue du dedans. L'influence du dehors qui plus tard fait effort pour se distinguer de l'émotion personnelle et qui arrive enfin à se définir et à s'expliquer par l'idée d'un objet extérieur, voilà ce que nous attribuons à une faculté intelligence et ce qui nous apparait comme la simple perception d'une réalité que cette faculté va saisir telle qu'elle existe hors de nous. L'émotion personnelle qui cherche à se distinguer de l'élément externe et qui se conçoit elle-même comme la vibration d'une corde inhérente à notre être, voilà ce que nous attribuons à une faculté consciente, et ce que nous prenons pour la simple perception d'un fait de notre propre nature, d'un véritable organe que cette autre faculté découvre tel qu'il est au dedans de nous-même.

Remontons au moment où la conscience ne s'est pas encore séparée de l'intelligence, nous aurons l'imagination : l'action simultanée de notre être entier, l'opération en quelque sorte chimique de toutes ses aptitudes encore engagées l'une dans l'autre et encore à l'état d'aveugles propriétés. Remontons à l'impression elle-

(1) Par des raisons que l'on verra plus loin, j'emploie de préférence ce mot de *poésie* pour désigner ce que l'on nomme en général l'*art* ou les *beaux-arts*.

même, comme elle nous est venue, comme elle est restée tant que ses deux facteurs n'ont fait qu'un, nous avons l'impression poétique, le fait d'âme indéterminé qui est à la fois sensation, pensée, volonté, et qui n'a plus besoin que d'être abandonné à lui seul, ou si l'on veut abandonné à notre imagination, pour se formuler dans notre esprit par une conception faite à son image. Pourvu qu'il n'y ait de notre part ni effort pour juger, ni effort de conscience; pourvu que nous la laissions obéir à l'impulsion de tout ce qu'elle renferme, au lieu de chercher à en extraire la notion d'une chose qui a porté coup sur nous, et la notion d'une fibre à nous qui a été affectée par cette chose, notre impression indistincte saura d'elle-même se rhythmer, s'imager, se penser tout à la fois. Elle se transformera en une sorte de rêve qui aura du même coup la physionomie visible d'un objet, le mouvement d'une émotion humaine, la signification d'une idée, la chaleur d'une affection, et qui pour autant ne se fera sentir à nous que comme un phénomène de notre propre vie. Nous voilà en présence de la conception poétique dans toute sa pureté, de celle qui devient musique, poésie écrite ou peinture, suivant la proportion relative des éléments dont elle se compose. Sous quelque forme qu'elle s'émette, c'est le verbe de puissance et d'harmonie; elle est en soi et par droit de naissance un accord parfait de pensée, de sensation, de volonté; il lui suffit de s'énoncer fidèlement, et elle est sûre de parler en même temps à l'intelligence, aux sympathies, aux sens des autres hommes; elle est sûre de faire jaillir de toutes leurs facultés comme un ensemble de notes qui

se fondent en un seul chant, et cela par la seule raison qu'elle est précisément une conception produite par l'action harmonieuse, par l'accord parfait de toutes nos puissances sentantes, pensantes et agissantes.

Merveilleuse vision, merveilleux moment où s'accomplit en nous l'union de notre nature et de la nature, où l'univers s'empreint de notre personnalité et devient nous-même, comme nous-même nous devenons l'univers ! C'est l'identité absolue d'Hegel ; c'est le moi de Fichte qui crée la création. En réalité, la création et notre personnalité ont cessé d'exister comme deux faits opposés, comme deux ensembles de lois qui se contredisent. Il n'existe plus pour nous qu'un sentiment unique, qu'une apparition intérieure qui résulte de l'action combinée des influences du dehors et des propriétés de notre être ; et cette représentation vivante nous tient lieu de tout : c'est le monde comme nous le voyons, c'est notre individualité comme nous la sentons. Les objets, les êtres, les formes d'existence dont la terre nous paraît peuplée, ne sont littéralement que l'image et la projection des formes mêmes de notre existence ; les agents qui nous semblent à l'œuvre autour de nous sont en même temps les puissances de la nature et les personnifications des puissances de notre nature. A parler vrai, ce sont des êtres surnaturels, moitié chose, moitié âme et pourtant uns, des divinités mythologiques nées en nous d'une incarnation conjointe de nos forces et des forces du dehors : — chacune d'elle est simplement la forme sous laquelle une impression confuse, qui ne formait pour nous qu'un seul sentiment et qui nous semblait ainsi

l'opération d'une seule cause, a conçu et imaginé cette unique énergie dont elle se croyait sa fille.

La Bible a dit vrai, c'est bien pour avoir goûté du fruit de la science que l'homme est tombé sous la puissance du mal et de l'erreur, qu'il a mis le désaccord en lui et hors de lui. C'est bien l'intelligence et la volonté, en prenant naissance comme deux fonctions distinctes de son esprit, qui l'ont coupé en deux, scindé en un non-moi qu'il se représente comme hors de lui, et en un moi qui se sent tout l'opposé de cette réalité extérieure. C'est bien l'idée, ou plutôt ce sont les mille idées fragmentaires qu'il s'est formées des éléments de son être et des éléments de la nature qui lui ont fait perdre son âme, et qui l'ont asservi aux cruelles conditions du fini, qui l'ont condamné à l'éternelle douleur d'être sans cesse tiraillé par des désirs qui se combattent, à l'éternelle erreur de ne pouvoir affirmer ce qu'il voit aujourd'hui sans nier ce qu'il verra demain, à l'éternelle malédiction de ne jamais plus se posséder tout entier, de ne jamais pouvoir exercer à la fois toutes ses forces, de ne jamais trouver l'*idée*, la vérité complete qui serait le moyen d'articuler d'un seul coup tout ce qu'il est susceptible de connaître, et de vouloir d'un seul coup tout ce qu'il est capable d'aimer et d'accomplir. Le parti pris de distinguer en ne regardant qu'un seul point, l'effort pour nous rendre compte en ne tenant compte que d'un fragment, la préoccupation alternative de nous juger nous-même et de juger les choses en considérant tel petit fait d'âme comme l'effet d'une cause qui est en nous seul, tel autre petit fait d'âme comme

l'effet d'une cause entièrement venue du dehors, tous ces actes partiels de nos facultés partielles nous ont rempli l'esprit d'un amas de conclusions exclusives et de volontés divergentes, d'un pêle-mêle de notions successives qui toutes n'avaient leur source que dans deux ou trois perceptions décidées à ignorer les autres, et qui toutes par un miracle diabolique se sont consolidées, organisées et animées en nous pour se substituer à notre âme et au monde, pour nous faire un univers menteur de phénomènes disjoints, juxtaposés, derrière lequel l'unité de notre être et son harmonie avec la création ont complétement disparu pour nous. Notre âme véritable, le principe vivant qui, en réalité, agit tout entier dans chacune de nos impressions et qui est à la fois principe intelligent, principe sentant, principe actif, que dis-je? notre vrai moi qui est également notre non-moi, qui est la coexistence en nous de tout ce qui nous appartient en propre, en même temps qu'il est le retentissement incessant en nous de toutes les influences du dehors, ce moi-là, ce moi infini ne se doute plus de sa propre existence. Nous ne sommes pour nous-même qu'une définition composée de petites définitions, de petites hypothèses personnifiées que notre esprit s'est faites l'une après l'autre en concevant comme un sentiment à part ce que nous considérions à part, et en expliquant chacun de ces mouvements détachés de notre âme par un petit besoin ou une petite loi absolument indépendants des autres besoins et des autres lois qui, chacun dans son coin, accomplissaient les autres fonctions de notre être. Nous sommes devenus quelque chose de

monstrueux, comme serait un oxygène pensant qui, à force d'analyser intellectuellement ses diverses propriétés et de les concevoir distinctement l'une après l'autre, aurait cessé d'être l'oxygène réel pour ne plus être que la somme de ses propres idées sur lui-même. Étrange idéal réalisé, étrange corps simple qui produirait l'oxyde de fer au moyen d'un organe imaginaire qu'il n'emploierait qu'à cela, et qui l'instant d'après recourrait à un autre instrument pour changer le soufre en acide sulfurique.

La poésie est simplement un retour momentané à l'état d'innocence qui a précédé cette chute; c'est une tentative instinctive que fait l'âme humaine pour se soustraire à ces conflits et à cette maladie de Bright qui la fragmente, pour secouer le joug de ces mille idées qui sont en elle sans être elle et qui ont usurpé le droit de penser et de vouloir à sa place, qui lui dictent en dépit d'elle-même des conclusions tirées d'une vieille conclusion, des déterminations déduites d'une volonté d'autrefois. Pour un instant, nous cessons d'avoir une intelligence indépendante de notre conscience, et nous nous rapprochons ainsi de l'état où l'homme a dû être avant la naissance de l'intelligence et de la volonté. En nous délivrant plus ou moins des formations parasites de notre esprit, de tous ces anciens produits de nos facultés qui empêchaient nos facultés réelles de s'exercer, nous retrouvons plus ou moins les forces vives de notre être; mieux que cela nous retrouvons notre âme qui les implique toutes à la fois, — et avec elle nous recouvrons le don de concevoir des pen-

sées qui viennent réellement d'elle, qui sont vraiment un acte vivant de toutes les puissances qu'elle possède pour aimer, vouloir, connaître. Si passagère que soit cette délivrance, l'intense sentiment de liberté et de vie centuplée qui nous inonde alors ne saurait être oublié par celui qui l'a éprouvé, ne fût-ce qu'une seule fois. Il semble que nous échappions soudain à toutes les fatalités terrestres, à celle de notre œil qui ne voit que par fragment, à celle de notre raison qui ne comprend qu'en isolant, à celle de notre pauvre volonté qui n'entend jamais qu'un seul mot des discours de notre cœur. Toutes les chaînes sont tombées à la fois, nous ne sommes plus un esprit limité, discursif, emprisonné dans un horizon qui se rétrécit par derrière à mesure qu'il s'étend par devant. Nous ne sommes plus une intelligence qui ne voit que par reflets et comme dans un miroir ; c'est positivement l'état paradisiaque, l'état d'inintelligence et d'indétermination qui est en même temps l'extase et l'intuition surnaturelle. Au lieu d'épeler et de voir le monde dans nos idées, nous contemplons face à face la grande vérité continue ; je dis mal, nous sommes immédiatement en contact avec le monde des essences et des substances. Les langues humaines n'ont pas de parole pour rendre cette espèce de vision qui est tout à la fois connaissance, affection, volonté, et qui cependant n'est qu'une sensation pure, la sensation divinement complète qui consiste, non plus seulement à apercevoir des effets et à concevoir derrière eux les causes invisibles qui sont à l'œuvre en nous et hors de nous, mais à sentir directement ces causes, à

sentir opérer au sein même de notre être toutes les forces du grand tout.

Sans doute, nos conceptions poétiques, à nous modernes, ne sont que des copies bien éloignées du modèle que je retrace. C'est qu'en effet elles ne sont que des copies de copies, et que l'inspiration spontanée y est largement mêlée d'idées faites et de partis pris qui gênent la chimie organique de notre être. Mais en tant qu'elles sont encore réellement involontaires, en tant qu'elles ressemblent plus ou moins aux véritables conceptions spontanées, elles sont encore plus ou moins près d'être une synthèse complète de l'âme humaine. Prenons-y garde, il s'agit d'un fait avéré par l'histoire. Les traces qui nous restent des premières conceptions instinctives de l'esprit humain suffisent pour nous prouver qu'elles n'ont pas été seulement la poésie même, mais qu'elles étaient tout aussi bien et par la même raison la théologie, le langage, la philosophie, la physique et la psychologie de la jeune humanité. C'étaient les premières formes d'impressions qui fussent parvenues à se dessiner, à se définir et à s'exprimer ; c'étaient les seuls mots distincts que l'âme des hommes eût prononcés, et ces mots sont devenus les premiers vocables des langues, les notions primaires qui par leur combinaison ont fourni aux esprits les moyens de se dénommer toutes leurs affections et leurs perceptions : ils sont devenus les noms des divinités et des énergies que l'homme se représentait comme les acteurs du drame de l'univers, les noms des puissances bienfaisantes ou malfaisantes auxquelles il rapportait ses joies et ses douleurs, les noms des mobiles

qui lui semblaient produire les mouvements de son être. La perception devenue consciente s'est tour à tour présentée à l'imagination comme un objet perçu et comme une faculté qui l'avait perçu. La jouissance éprouvée s'est conçue à la fois comme une qualité charmante qui résidait dans les choses et comme un désir intérieur dont le propre était d'aimer et d'appeler cette qualité.

Et maintenant encore nos langues, notre philosophie et nos sciences n'ont pas cessé de vivre sur la substance de ces antiques conceptions de l'imagination. Celui qui croit découvrir ou inventer quoi que ce soit, ne fait qu'extraire ce qui était déjà renfermé dans les impressions primitives telles qu'elles se sont imaginées avant que les hommes fussent capables de juger, de raisonner et de vouloir. La synthèse était si parfaite, elle contenait si bien la science implicite de tout ce que l'esprit humain saura jamais explicitement, que chaque jour le philosophe, tout fier de ses idées, tout fier d'avoir accompli des prouesses inouïes d'intelligence, s'arrête tout à coup frappé de stupeur et se sent comme tenté de s'aplatir superstitieusement à terre devant quelque vieux mot venu de l'Inde, ou quelque racine sémitique, au fond desquels il aperçoit comme en ébauche les systèmes qui lui ont coûté tant de réflexion, et auxquels il n'a pu s'élever qu'en entassant sous ses pieds les pensées accumulées de toutes les générations éteintes. Retrouver dans les bégayements de l'enfance humaine des intuitions qui sont encore des nouveautés pour le discernement du XIXe siècle, il y a là en effet de quoi émerveiller ; et au

premier abord la chose paraît tellement surnaturelle, qu'un Frédéric Schlegel et bien d'autres n'ont cru pouvoir expliquer l'énigme que par un miracle positif. Ils ont supposé que l'humanité avait dû commencer par un état de perfection et par une science révélée dont elle n'avait fait depuis que déchoir. Illusion souverainement trompeuse, quoique bien naturelle! En réalité, les premiers hommes étaient loin de savoir et d'avoir compris tout ce qu'ils ont exprimé ou plutôt tout ce qui s'est exprimé sur leurs lèvres par les mots de leurs langues. Ils le sentaient seulement : et c'est parce qu'ils n'en avaient pas l'intelligence, parce qu'ils ne se l'étaient pas défini, parce qu'ils n'avaient pas eu la volonté de le traduire en paroles, que leur sentiment a eu la puissance de se créer une expression complète. S'ils s'en étaient fait une idée, leur idée eût été sûre de ne comprendre qu'une partie de leur sentiment.

Mais dire que la poésie est le fait primitif de notre être, c'est dire par là même combien est grande la difficulté de s'en rendre compte. Pour la retrouver il s'agit de remonter tout le cours de notre développement, de défaire tout ce qui s'est fait en nous. Il s'agit de mourir à ce que nous sommes et de rentrer en quelque sorte dans notre embryon. Où trouver la fontaine de Jouvence qui puisse accomplir pour nous ce miracle? Malheureusement elle n'existe nulle part, et il ne nous reste qu'un moyen de découvrir ce secret oublié qui se perd comme au fond d'une existence antérieure à notre naissance : c'est de le chercher partout où il n'est pas pour être ramenés à le rencontrer où nous ne songions pas à le cher-

cher. En d'autres termes, c'est d'épuiser d'abord toutes les illusions naturelles, toutes les suppositions faciles, toutes les idées fausses que notre manière d'être actuelle tend à nous donner sur la poésie, pour arriver, en désespoir de cause, à concevoir et à accepter l'idée la plus difficile à trouver, celle qui est la plus invraisemblable pour des êtres comme nous, et qui cependant est la vérité.

Et de fait, il s'en faut que l'esthétique soit une des pages brillantes de la raison humaine. Elle a eu cela de tout exceptionnel dans sa destinée qu'elle semble ne pas être venue au monde à son heure, et qu'après être morte plus d'une fois pour recommencer plus d'une fois son enfance, elle est restée en retard de plusieurs siècles sur les autres branches de la psychologie. La métaphysique, qui à bien voir est simplement la science de nos idées, remonte à un passé fort lointain, et malgré ses méandres, elle a poursuivi jusqu'à nous un cours à peu près ininterrompu. La morale de même — la science de nos mobiles et nos volontés — a trouvé de bonne heure des interprètes profonds, et jamais non plus elle n'a eu d'éclipse totale. Seuls nos sentiments spontanés, au nombre desquels figurent les conceptions émues de l'imagination, n'ont pas trouvé place dans le catalogue de l'esprit humain. La raison qui dressait cet inventaire ne les a pas aperçus, ou du moins elle n'a pas aperçu l'imagination. Elle était trop préoccupée d'elle-même, trop portée à ne voir dans l'homme qu'une intelligence et une volonté, que des idées et des résolutions déterminées uniquement par des idées ; et lors même qu'elle a cru et voulu travailler à comprendre les choses de la

poésie, elle n'a cherché en réalité qu'à s'en déguiser la véritable origine. En réfléchissant et en raisonnant, elle s'est appliquée à se cacher l'existence et le rôle de tout ce qui vit, opère et s'accomplit en nous indépendamment de notre jugement et de notre volonté; elle n'a visé qu'à trouver un moyen de reporter à nos idées seules et à notre seule logique l'honneur de tous ces sentiments et ces conceptions qui se font dans notre esprit sans que nous les fassions, de toutes ces créations divines qu'enfantent en nous les forces instinctives de notre être, les propriétés que Dieu y a mises et qui ont encore gardé leur infaillibilité précisément parce qu'elles n'obéissent pas encore à notre intelligence et à notre volonté. A parler juste, ce qui a passé pendant des siècles pour de l'esthétique était la négation même de l'esthétique : c'était une pure superstition, une chimérique rêverie sur une chimérique valeur nommée beauté, que la raison regardait comme inhérente à la nature de certains objets, et qu'elle avait inventée tout exprès pour escamoter le problème comme je disais, pour se persuader que la création du poëte était simplement la transcription d'un fait extérieur constaté par son intelligence.

Ce n'est pas pourtant que certaines données, d'où eût pu sortir une théorie réelle de la peinture et de la poésie, n'aient flotté depuis longtemps à l'état d'aperçus détachés dans l'esprit des hommes. On a dit, il y a des siècles, que le beau était l'unité dans la variété ; on a entrevu encore, il y a des siècles, que la poésie comme la musique impliquait une harmonie, que les conceptions de l'imagination étaient essentiellement *émouvantes*

et *figurées;* bref, on a pressenti que c'étaient des sentiments humains manifestés par les images des objets sensibles. Mais combien ces vagues intuitions ont eu de peine à se tirer au clair et à se coordonner! combien la pensée a été longue à essayer seulement de les résumer et d'en déduire une conclusion! A l'heure qu'il est, c'est tout au plus si l'esthétique est sortie du chaos, si elle a dépassé la phase embryonnaire des hypothèses contradictoires, des assertions exclusives, des opinions de hasard qui ne peuvent satisfaire que leur inventeur. En tout cas, il faut descendre jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, jusqu'aux *Lettres esthétiques* de Schiller, pour voir poindre une théorie qui s'attaque en effet au problème; et encore chez Schiller la définition du sentiment poétique reste bien indirecte, bien obscurcie par ses notions métaphysiques puisées à l'école de Kant. Pour juger son propre art, le grand poëte se borne, dans une large mesure, à appliquer de seconde main des conclusions qu'il s'était faites sur de tout autres questions.

Plus on creuse, du reste, plus on découvre que l'esthétique a eu positivement contre elle toutes les lois de l'univers et de la nature humaine. Chacun peut le savoir par son expérience personnelle. La pensée de nous demander en quoi consistent et à quoi tiennent les émotions particulières que nous cause la poésie, ou que nous ressentons par moment en face des choses de la nature, ne nous vient jamais qu'assez tard. Il faut que nous ayons traversé déjà bien des zones de pensées pour que nous arrivions seulement à soupçonner qu'il y ait de ce côté une question à nous adresser; et quand nous nous

l'adressons c'est que nous ne sommes plus en état de la résoudre. La loi est la même pour les peuples et les individus. Tant que l'imagination domine dans notre tempérament, la poésie est en nous-mêmes, elle est nous et par cela seul nous ne pouvons pas la voir hors de nous, nous ne pouvons pas distinguer ce qu'il y a de particulier dans les tableaux émus du poëte. Comment le pourrions-nous? Le poëte représente exactement les objets tels qu'ils se présentent à notre esprit ; il peint par des images ce qui nous frappe surtout comme une image; il mêle ce qui se mêle dans chacune de nos impressions. Littéralement donc la combinaison de pensée, de sensation et d'émotion qui constitue l'essence des conceptions et du langage poétiques, n'existe pas encore à notre égard comme un fait à part ; — elle se reproduit dans toutes nos conceptions, elle est la seule manière de voir et de sentir qui nous soit possible : c'est l'inévitable enfin, l'incessant, l'être universel égal au non-être. Avant que cette chose qui est tout et n'est rien prenne à nos yeux un caractère distinct, il est indispensable d'abord qu'elle se soit réellement distinguée du tissu ordinaire de notre vie. Rien que pour goûter pleinement les créations du poëte, nous avons déjà besoin d'y trouver une demi-étrangeté. C'est dire combien nous en sommes éloignés quand elles nous surprennent au point de provoquer notre curiosité, de nous apparaître comme une énigme. Pour qu'elles en viennent là, il faut qu'elles aient entièrement cessé de représenter notre manière de sentir, il faut que nous-mêmes nous ayons entièrement cessé d'avoir le tempérament poétique.

L'esthétique de la sorte est comme la paléontologie de la psychologie. Tandis que le langage est toujours là pour poser devant le philologue qui veut en étudier le mécanisme ; tandis que le logicien qui cherche à découvrir les lois de la pensée est sûr de les trouver à l'œuvre en lui-même, l'esthéticien au contraire est un homme de réflexion qui tâche de comprendre des espèces de productions issues d'un état moral dont il ne reste plus trace chez l'homme arrivé à la réflexion. C'est un penseur chez qui l'intelligence a décidément pris le dessus, et le but qu'il se donne est de juger des créations entièrement étrangères à l'intelligence, des créations appartenant à l'âge moral où le jugement n'est pas encore formé, et où l'esprit ne renferme qu'une imagination qui accomplit insciemment et involontairement la triple fonction de l'intelligence, de la conscience et de la volonté. Le sphinx l'a voulu ainsi. L'OEdipe qui doit expliquer les résultats de l'inspiration ne doit pas connaître par expérience l'inspiration. — Si le problème était abordé par un poëte, par un esprit chez qui naîtraient et vivraient encore à chaque instant des sentiments analogues à ceux d'où proviennent les chefs-d'œuvre de la peinture et de la poésie, cet esprit-là ne saurait pas les discerner en lui, et son tempérament l'exposerait à une infinité d'illusions. Ceux-là seuls sont capables de comprendre qui ne sont plus capables d'éprouver les émotions spontanées où ils trouveraient le mot de l'énigme ; et pour réussir dans leur tâche, il faut positivement qu'ils devinent, qu'ils parviennent à reconstruire par induction des formes de pensées qui sont pour eux des espèces

éteintes. Car il ne leur sert à rien d'avoir été poëtes, eux aussi, à leur heure; un cataclysme les sépare de ce temps-là. Il ne leur est pas plus possible de se rappeler que de voir en eux-mêmes comment se produisent les conceptions poétiques; ils ne peuvent les connaître que d'après leurs débris fossiles, ils ne peuvent étudier que les squelettes et les empreintes qui en restent dans les productions des poëtes, dans les formations que les anciens déluges de l'imagination ont laissées à sec en se retirant.

De là des incertitudes inépuisables, et des hypothèses sans cesse déçues et démenties. De là le fait si frappant que partout l'esthétique commence par méconnaître absolument son objet et son rôle. Loin de comprendre qu'elle est purement une branche de la psychologie et qu'il s'agit pour elle de donner la description et la genèse de certains phénomènes de l'âme humaine, elle se prend pour une science ontologique, pour la science et pour la législation qui ont pour but de déterminer en quoi consiste le beau, c'est-à-dire de rechercher quelle est la conformation qui fait que certains objets sont en soi de belles choses, et en même temps de décider quelle doit être la conformation des œuvres d'art pour qu'elles soient parfaites en soi. Bref, c'est du côté des réalités extérieures que l'esthétique tourne d'abord toute son attention, c'est en dehors de l'homme qu'elle cherche la clef des conceptions poétiques, — et il n'en faut pas davantage pour l'aveugler. Avec cette préoccupation, elle ne peut pas voir comment la poésie est simplement le mode naturel d'expression qui correspond à une manière naturelle de sentir et de concevoir; elle ne peut

pas voir comment la musique et la peinture, avec leurs accords de sons et de couleurs, ne font que rendre les harmonieux faits d'âme et les apparitions prestigieuses que les impressions quotidiennes de la vie déterminent à chaque instant dans l'esprit du musicien et du peintre; elle ne peut pas comprendre, enfin, comment les trois langues qu'on a nommées *beaux-arts* n'ont été primitivement que les manifestations sincères d'un fait d'organisation, d'une manière d'être qui autrefois était plus ou moins le tempérament de tous les hommes du berceau à la tombe, mais qui de nos jours ne se retrouve plus que chez des natures exceptionnelles, et qui même chez elles n'est le plus souvent qu'une phase transitoire ou un état d'esprit accidentel et intermittent.

La faute, du reste, ne doit pas être imputée uniquement aux penseurs. Les poëtes et les peintres, eux-mêmes, les organisations qui, aux époques de réflexion, gardent encore le tempérament instinctif, ne peuvent contribuer qu'à confirmer les hommes de réflexion dans leur erreur. Car de toutes nos facultés, ainsi que je l'indiquais, l'imagination est la plus aveugle, la plus inconsciente, la plus incapable de se connaître et de se douter même de sa propre existence. Par cela seul que ses conceptions sont entièrement spontanées, l'esprit ne peut pas plus s'apercevoir des forces qui les déterminent que nous ne pouvons nous apercevoir des fonctions de notre estomac et de nos poumons. En tant, d'ailleurs, que l'inspiration du poëte arrive à se rendre compte d'elle-même, ou plutôt en tant qu'une question ou quelque autre influence étrangère amène le poëte à la juger, il est

fatalement condamné à se faire de ses sentiments la plus superstitieuse idée. Ne sont-ils pas des sentiments qui lui sont venus *malgré lui*, comme il dit? Cela prouve assez qu'ils lui font l'effet de ne pas venir de son *moi*, de ce qui lui appartient en propre. L'illusion est vieille comme le monde et elle dure encore dans toute sa force. Les connaissances que nous savons avoir et dont nous pouvons disposer à notre gré, les jugements que nous sommes à même d'en tirer quand cela nous plaît, et les applications que nous sommes libres d'en faire à tout instant pour trouver un moyen de satisfaire nos volontés, — il n'y a que cela qui soit *nous* à nos propres yeux. Quant à ces autres pensées et à ces autres affections qui s'emparent au contraire de l'homme sans qu'il s'y attende, sans qu'il ait vu lieu de les adopter, sans qu'il puisse s'y soustraire ou les raviver à volonté, toujours l'homme les a attribuées à une puissance tout extérieure. Autrefois il les adorait superstitieusement comme l'inspiration d'un dieu. Maintenant, avec non moins de superstition, il les regarde comme l'effet d'une beauté, ou d'une efficacité quelconque qui réside hors de lui dans les choses. Dès qu'il est charmé, il croit à un charme : son émotion est une joie, elle a besoin de placer sa cause dans un objet pour pouvoir contenter son désir de l'aimer.

Est-ce donc à dire que l'énigme soit insoluble? Non pas: nous avons encore en nous-mêmes de bonnes raisons pour espérer le contraire. L'histoire du passé de l'esthétique comme la prophétie de son avenir sont écrites en gros caractères dans les trois âges de la vie. Pendant l'enfance, nous sommes tout dominés par notre propre

nature : même quand nous croyons voir nous ne faisons qu'imaginer au gré de nos instincts; et pourtant nous *n'avons nulle conscience* de notre individualité, tant elle se confond pour nous avec les objets. Plus tard, vers le milieu de la jeunesse, nous sommes au contraire tout dominés par notre intelligence, par la préoccupation de juger les choses qui ne sont pas nous et de nous en faire des idées distinctes de nos impressions : c'est le moment où nous tournons directement le dos à notre nature propre et où nous sommes le plus *incapables de la connaître.* Mais grâce à Dieu et en dépit d'Auguste Comte, notre croissance ne s'arrête pas là. Après cette période de raisonnement et de positivisme, il en vient une troisième : celle de la conscience, où nous nous désillusionnons de notre première idolâtrie pour nos idées, et où, en reconnaissant qu'elles ne suffisent pas pour nous expliquer tout ce qui se passe en nous, nous reportons notre attention sur notre propre nature. Cette fois, nous la retrouvons avec des yeux capables de la discerner ; et c'est alors que tout s'éclaircit pour nous. Nous tenons enfin le secret de notre enfance : car nous avons enfin découvert notre être véritable, celui qui agissait sans conscience, et comme mêlé à la nature, durant nos premières années, et qui n'agissait plus durant nos années de raisonnement. Il semble même que notre enfance et ses instincts soient rentrés en nous : avec le sentiment de notre personnalité, nous avons recouvré la faculté d'éprouver à demi, ou, en tous cas, de comprendre pleinement toutes les impressions naïves de notre âge d'imagination, toutes ces affections irréfléchies, indépendantes

de nos opinions, et par là même absolument vraies, que notre jeunesse se piquait de mépriser et de ne plus connaître.

L'esthétique aussi, j'en ai bonne confiance, finira par comprendre les conceptions de l'imagination ; et ce sera le jour où elle en viendra à les étudier à la lumière de la conscience plutôt qu'à celle de la raison, je veux dire le jour où elle en cherchera l'origine et l'explication dans les lois de la nature humaine, au lieu de les chercher dans les lois des choses, dans les idées hypothétiques que notre raison peut se former de la nature des objets. Toujours est-il que l'esthétique a dû commencer précisément, et a commencé en effet, sous la conjonction la plus défavorable, aux époques mêmes qui pour les nations correspondent à l'âge tout intellectuel de la jeunesse. En Grèce, elle est venue avec les rhéteurs et les scoliastes, alors que le génie national avait dit son dernier mot. A Rome, si elle a paru dès les beaux temps d'Auguste, c'est que la littérature romaine en ses plus beaux temps avait plus de mémoire que d'invention. Dans l'Europe moderne, elle est née après la mort de Shakspeare, après celle de Michel-Ange, après celle de toute inspiration originale. A parler juste, elle est née, par génération putride, de la décomposition même de l'imagination : car si elle a pris vie, c'est positivement parce que les esprits, abandonnés par l'imagination, se mettaient à réfléchir pour se rendre compte, pour analyser et démêler ce qui était confondu dans leurs impressions et dans les sentiments sortis d'un seul jet de leur imagination.

Comment s'étonner, après cela, des fausses notions sur l'art qui se sont emparées de l'intelligence européenne par droit de premier occupant et qui y tiennent bon encore? Les hommes auxquels nous devons nos idées sur la poésie et la peinture étaient comme à l'antipode du sentiment poétique. C'étaient des philosophes qui raisonnaient, qui concentraient leur attention pour saisir chaque objet en soi, qui faisaient effort pour sortir d'eux-mêmes et pour séparer leurs perceptions de leurs émotions personnelles. Il était donc impossible qu'ils eussent la moindre notion de ces conceptions poétiques qui s'engendrent d'elles-mêmes, quand l'esprit est détendu, et qui sont précisément produites par la fusion intime de l'émotion et de la pensée, de la sensation et de la perception. Aussi sont-ils tombés dans une erreur très-naturelle en pareil cas, dans celle où chacun tombe à tout instant en face d'un Anglais, d'un Allemand, ou seulement d'un voisin qui agit tout autrement que lui parce qu'il est en réalité tout autre que lui. Quand un homme qui n'a pas même un rudiment de générosité ou de respect pour la vérité rencontre sur son chemin un acte de sublime abnégation, ou d'héroïque franchise, dont il est radicalement incapable, il s'arrange vite pour le comprendre en l'attribuant à quelque misérable calcul dont il est coutumier : il le considère comme un faux-semblant de générosité qui n'est au vrai qu'un rôle habilement joué dans une pensée d'égoïsme. Ainsi ont fait les esthéticiens. Faute d'avoir eux-mêmes la manière d'être et la manière de sentir dont les créations poétiques sont

simplement l'expression fidèle, ils se sont expliqué ces créations par un ingénieux mensonge; ils se sont représenté l'œuvre du poëte comme une production sans aucun rapport avec ses véritables sentiments, comme un ouvrage analogue aux beaux vases ou aux meubles élégants que l'ouvrier façonne en vertu d'un ensemble de connaissances qu'il sait appliquer. En un mot, au lieu d'admettre que l'œuvre était émouvante parce qu'elle traduisait une émotion, ils ont cru qu'elle était uniquement un habile moyen d'émouvoir que le poëte avait *su* combiner parce qu'il *connaissait* les effets des combinaisons, et parce qu'il avait eu le *talent* de juger exactement ce qui était propre à produire sur ses lecteurs l'effet qu'il avait en vue.

Cela est si vrai, et cette conviction que la poésie n'est qu'une création voulue et arbitraire a si bien été le point de départ de toute l'esthétique humaine, que dans l'Europe moderne, comme autrefois dans l'antiquité, le mot choisi entre tous pour désigner la peinture, la poésie et la musique a été le mot *art*, le mot qui veut dire artifice, calcul, savoir-faire, fabrication et simulation. Le *kunst* germanique emporte le même sens, et si l'on veut une autre preuve, elle est facile à trouver. Le *vates* des temps primitifs, l'homme inspiré qui, avant les jours de réflexion où l'esthétique a commencé, était considéré comme un *voyant*, un *prophète*, un *énonciateur*, est devenu pour nous un *poëte*, un *faiseur*, un homme qui invente et façonne ce qu'il dit, au lieu d'énoncer ce qu'il trouve en lui. Toujours la même manière d'envisager l'imagination, toujours l'idée de fiction et de fabrication

qui vient fournir les mots que la raison antique et moderne a spécialement adoptés pour dénommer ce qu'il y a de plus naïf et de plus involontaire au monde, pour dénommer et caractériser les créations qui ne représentent pas seulement avec vérité ce que sentent et ce que voient vraiment certaines organisations, mais qui reproduisent encore les pensées les plus involontaires et les plus irrésistibles de l'âme humaine, celles qui sont essentiellement l'opposé des jugements que nous voyons lieu d'adopter en voulant juger, celles enfin qui, par là même qu'elles se forment spontanément, alors que l'esprit est libre de toute préoccupation, sont les plus sûres de provenir à la fois de tout ce qui est dans l'homme, les plus sûres de manifester ou d'indiquer au moins tout ce que les choses sont pour lui et tout ce qu'il est lui-même vis-à-vis d'elles. Je ne fais pas ici du mysticisme : à qui n'est-il pas arrivé, à certains moments de fatigue, après une nuit passée au bal, dans un demi-assoupissement au fond d'une voiture, ou simplement dans ses rêves ordinaires, de voir, les yeux fermés, de capricieuses figures pleines de mouvement et de vie, des groupes en relief et en pleine lumière, avec des finesses de détail, et des souplesses de forme merveilleuses, avec des raccourcis accusés par des combinaisons de lignes, et des indications de muscles qu'il n'avait jamais observées dans sa vie et qu'il n'aurait jamais pu dessiner s'il eût pris un crayon. Le peintre n'est pas autre chose qu'un homme dans l'esprit duquel des tableaux plus nets, plus persistants, plus fréquents, se font ainsi d'eux-

mêmes. C'est là la vérité de l'imagination plastique, vérité mille fois plus complète que celle qui exprimerait seulement les connaissances du peintre. De fait, c'est la réalité même qui entre en lui et s'y reproduit avec toutes les puissances qu'elle possède à son insu pour l'affecter; ce sont les choses de ce monde telles qu'elles reviennent et ressuscitent dans son esprit, et telles aussi qu'elles y *deviennent* en s'imprégnant de sa propre individualité, ou, comme dit Bacon, « en conformant leurs apparences aux désirs de son âme. » En un mot, c'est tout ce qu'il a remarqué, tout ce qu'il sait savoir, plus tout ce qu'il sait sans le savoir, plus tout ce qui a impressionné son œil sans aller jusqu'à son esprit; et c'est tout cela, coloré, mouvementé par tout ce qu'il a senti sans le voir, par toutes les affinités, les sympathies latentes, parfaitement inconnues à lui-même, qui pouvait en lui répondre aux invisibles propriétés des choses. Voilà pourtant la vérité que l'esthétique naissante nous a appris à considérer comme un mensonge et une œuvre d'art. Quoique la raison humaine ait donné de tristes preuves de ce que valent ses décisions infaillibles, je n'en connais point qui démasquent plus ridiculement la naïve outrecuidance avec laquelle elle s'est prise et donnée pour la faculté dont le propre est de reconnaître la vérité, et dont le rôle est de nous mettre à l'abri des égarements du sentiment.

Et de nos jours encore, sommes-nous beaucoup plus avancés? Je ne le pense pas. En tout cas, les opinions sur l'art qui courent le monde et la littérature, celles qui exercent une influence réelle se sont bien mal

dégagées de l'erreur originelle. Il est vrai que l'esthétique en général a dépassé cette première phase de matérialisme enfantin où elle concentrait toute son attention sur la conformation des œuvres, et où, faute de regarder au delà, elle faisait résider dans la forme seule toutes les efficacités de la poésie. De la production, on cherche maintenant à remonter jusqu'au producteur : on a reconnu que le secret de la forme, comme celui de l'effet produit par le poëme et le tableau, se trouvaient dans l'esprit où ils se sont élaborés, dans le je ne sais quoi de lui-même que cet esprit y a mis. Malheureusement, si l'esthétique est sortie de cette première idolâtrie, c'est pour rester engravée au fond de l'idéalisme, au fond des théories qui ne voient dans les créations de l'imagination que le résultat d'une idée, d'une pure conception de l'intelligence. A cet égard, nos hégéliens, nos positivistes, nos jeunes esprits les plus révolutionnaires s'accordent assez avec les professeurs de nos écoles; tous considèrent volontiers nos affections comme une simple conséquence de nos connaissances; pour tous, plus ou moins, nos volontés, nos sentiments et nos jugements, ou en d'autres termes, notre conscience, notre imagination et notre intelligence ne sont guère que trois classes d'idées relatives à trois espèces d'objets extérieurs que l'on nomme le *bien*, le *beau*, le *vrai*, idées qui diffèrent seulement entre elles comme notre conception du cheval ou du pêcher diffère de notre conception du caillou.

L'Allemagne elle-même, la profonde Allemagne, depuis Kant, est à peu près retombée là. Malgré la recon-

naissance que mérite Schilling pour avoir entrevu le premier la nature de l'imagination, Schilling, aussi bien que Hegel, a éteint son flambeau en se replongeant dans l'abîme de la métaphysique. Il n'importe que ces deux puissantes intelligences aient trouvé des arguments de génie pour se persuader que la nature et l'esprit humain étaient le même être absolu se manifestant de deux manières, et qu'en conséquence les lois de nos propres idées devaient être les lois mêmes des choses *en soi*. Ce n'est toujours là qu'une immense dépense de réflexion pour se permettre de céder à l'instinct irréfléchi du vulgaire, à l'aveuglement naturel qui nous pousse à prendre nos idées de la réalité pour la réalité même; ce n'est toujours qu'un tour de force d'esprit pour s'autoriser à ne pas voir que la nature de nos conceptions poétiques, comme celle de nos autres pensées, résulte forcément des lois de notre propre nature humaine. Pratiquement, et quant à son influence sur l'esthétique, la profonde philosophie de l'identité aboutit donc par le chemin le plus long aux mêmes illusions que l'*étourderie* française a tout bonnement acceptées sous leur forme familière. La France incline à faire de la poésie une science et une affaire de jugement; l'Allemagne de son côté en fait une ontologie transcendante, une incarnation des notions abstraites de la raison pure; mais cela revient toujours à n'y voir que l'expression d'un idéal, c'est-à-dire d'une idée, c'est-à-dire encore d'une espèce d'objet extérieur, d'une manière d'être parfaite que l'artiste se borne à percevoir en esprit, et qui doit sa beauté à ce qu'elle est en soi, — absolument comme l'œuvre qui la

retrace ne doit sa perfection qu'à la fidélité avec laquelle l'artiste a conçu et reproduit cette beauté inhérente à l'objet. Peut-être cela peut-il nous consoler quelque peu de notre infériorité dans les spéculations métaphysiques; en tout cas, cela prouve que, quel que soit le génie des individus et des peuples, l'esprit humain ne peut s'empêcher d'obéir à ses lois, qui sont les mêmes pour tous, qui s'accomplissent chez le fou et le sage, et qui veulent qu'avant d'en venir à regarder en nous-mêmes pour découvrir les forces de notre être dont l'opération détermine tous les phénomènes de notre être, nous ayons tous à passer, Allemands comme Français, par les superstitions de l'intelligence, par les esthétiques idéalistes et les métaphysiques rationnelles qui s'obstinent à expliquer la beauté de nos conceptions poétiques ou l'évidence de nos vérités par le rapport absolu qu'elles ont avec des beautés ou des vérités existant au dehors de nous.

CHAPITRE II

OÙ LA PEINTURE ÉTAIT ARRIVÉE SOUS L'INFLUENCE DES IDÉES QU'ON S'ÉTAIT FAITES DE L'ART. — LE RÉVEIL DE L'IMAGINATION AU COMMENCEMENT DE NOTRE SIÈCLE. — LES CONSÉQUENCES DIFFÉRENTES OÙ IL A ABOUTI EN FRANCE ET EN ANGLETERRE.

Pendant trois siècles, les deux erreurs par lesquelles l'esthétique moderne a débuté,—l'idée que la poésie sous ses trois formes est un *art de savoir-faire* et l'idée postérieure qu'elle est l'expression d'une conception de l'intelligence,—ces deux erreurs, dis-je, n'ont pas cessé de porter leurs fruits de mort, et de réagir sur l'art lui-même d'une manière pernicieuse. Elles avaient la vie dure, car il a fallu qu'elles eussent d'abord achevé de le tuer ou peu s'en faut, pour que les hommes se décidassent à ouvrir les yeux. C'est qu'en réalité elles étaient plus que des idées : elles étaient une conséquence de la disposition générale des esprits, et la disposition des esprits devait contribuer à étendre leur influence au loin et au large, sur les artistes et sur le public.

Vers la fin du XVIe siècle, au moment où s'éteignait la grande éruption de l'imagination moderne, il était naturel que l'Europe, après avoir expectoré tout ce

qu'elle pouvait sentir dans toutes les directions, dans celle de la poésie et de la peinture comme dans celle de la morale et de la religion, reportât ses préoccupations vers la science, vers la connaissance réfléchie ; mais assurément, dans tout le passé, jamais on n'avait vu rien d'analogue à la réaction qui allait commencer. Si les hommes étaient souvent *tombés*, faute d'imagination et de conscience, sous l'empire exclusif de leur intelligence, jamais aucune race d'hommes n'avait fait un effort aussi *voulu*, aussi unanime, aussi obstiné, pour se réduire de force sous la domination absolue de leurs seules idées, et pour violenter, étouffer, extirper de leur sein tous les sentiments, les affections et les facultés qui pouvaient faire obstacle à la souveraineté de ces mêmes idées.

Les Jupiter, on le sait, inaugurent leur règne par le bannissement du Saturne de la veille ; la raison aussi, en prenant la place de l'imagination, avait commencé par la proscrire; bien plus, elle en avait fait le principe de tout mal. Il y avait comme une sourde conviction que tous les égarements poétiques ou moraux avaient eu leur source dans l'ignorance et la superstition, et que si les hommes avaient été sujets à l'erreur, c'était uniquement pour avoir cédé sans réflexion à leurs sentiments au lieu de se régler sur la vraie valeur des choses interprétée et révélée par la raison. En conséquence, la nature humaine avait résolu de se rendre infaillible désormais, en ne tenant plus aucun compte de ses instincts et de ses propres lois. En fait de peinture et de poésie comme en fait de religion et de morale, sa règle devait être la même : Ne plus s'inquiéter de ce qu'elle

pouvait réellement aimer, de ce qui avait puissance, sans qu'elle sût pourquoi, de lui inspirer de l'amour, et s'obliger, en dépit de ses affections, à aimer, ou en tout cas à vouloir et à faire ce que la raison, d'après ses connaissances, voyait lieu et motif de regarder comme le plus aimable, comme ce qui valait le mieux en soi.

Ce que je tiens surtout à remarquer, c'est que, bien avant le règne officiel de la raison et des encyclopédistes, cette révolution qui devait être si fatale aux beaux-arts était pleinement accomplie. Dès Malherbe et Boileau, dès Richelieu et ses académiciens, dès le concile de Trente, les esprits n'avaient déjà plus foi qu'au savoir et au jugement. Quoique tacitement et sans s'en rendre compte, ils avaient déjà solennellement renoncé à toute inspiration. Mais par-dessus tout, le côté malheureux de ce rationalisme moderne, c'était l'espèce de fièvre qui s'y mêlait. A vrai dire, la réaction naturelle dans le sens de l'intelligence était compliquée de vieux griefs et de rancunes longtemps contenues qui la transformaient en une insurrection générale contre le passé. Ceux qui n'entendaient rien à la pensée du jour cédaient à la passion qui était dans l'air; ceux qui croyaient n'écouter que leur raison se jetaient dans la mêlée bien plus pour satisfaire leurs antipathies que pour obéir aux besoins intellectuels dont l'heure avait sonné. Et de ce concert d'entraînement il sortait je ne sais quelle logique terrible, je ne sais quel ensemble de mouvements étourdis qui allaient aux résultats les plus surnaturellement systématiques. Avec l'infaillible logique de l'humidité, qui fait gonfler les portes et qui n'en oublie jamais une seule

précisément parce que son action ne provient pas d'un raisonnement, la nation entière, que dis-je? l'Europe entière poursuivait la même œuvre dans toutes ses ramifications, dans toutes les applications auxquelles nulle intelligence n'avait songé et n'eût jamais pu songer. Elle tendait du même coup à soumettre l'art, la littérature, la morale à la dictature de l'intelligence, en détruisant du même coup le sentiment plastique, le sentiment littéraire et le sentiment moral. La métaphore poétique qui jaillissait directement d'une impression involontaire, l'effet de couleur qu'un peintre avait imaginé et jeté sur la toile sans autre raison qu'une sympathie à lui qui aimait cet effet, l'indignation ou l'enthousiasme qui n'étaient qu'une honnête obéissance à la voix de la conscience,—toutes ces inspirations-là, aux yeux de l'époque, étaient comme les créatures détestées de l'ancien régime : on en faisait des massacres de septembre, on dansait des farandoles autour de l'échafaud que dressaient pour elles les exécuteurs des hautes œuvres de la raison.

Comme fruit de cette longue semaille, l'Europe, vers le commencement de notre siècle, se trouvait placée dans la position la plus étrange à l'égard des beaux-arts. Sous l'influence successive de l'esthétique matérialiste et de l'esthétique idéaliste, la peinture avait successivement perdu ses deux principes de vie. Au XVIIe siècle, c'était l'originalité qui s'en était allée la première. On était encore plein de vénération pour les autorités et les chefs-d'œuvre antiques, et la raison était si bien partie de l'idée, que, pour composer une tragédie comme celles de Sophocle ou un tableau comme

ceux des maîtres italiens, il s'agissait seulement de savoir de quoi ils devaient se composer; elle s'était si consciencieusement appliquée, pour le bien de l'humanité future, à réduire en formules et en règles les unités ou la mythologie qui convenaient aux poëmes, les formes de feuillage indispensables au paysage historique, les généralités et les draperies nécessaires à la peinture de haut style, en un mot tous les ingrédients et les agencements qui, une fois connus, permettraient au premier venu d'égaler sans génie les productions du génie, que le sentiment propre à la fin avait étouffé sous le règne de la loi. Exactement par la même voie que la religion avait suivie dans le catholicisme, la peinture était allée se jeter dans la même fondrière. Pour s'être trop préoccupés de ce qu'il *fallait faire*, sans s'inquiéter de ce que le peintre lui-même devait être, pour avoir trop cédé à la tentation de se définir chaque jour plus dogmatiquement les œuvres pies et les œuvres méritoires de l'art, celles qui étaient obligatoires pour tous parce qu'elles étaient en soi la bonne pratique et le moyen de salut, les artistes comme les poëtes s'étaient placés eux-mêmes sous le régime d'une discipline et d'une inquisition (celle de la raillerie) qui ne leur permettaient plus d'avoir ni conscience poétique ni imagination à eux.

Plus tard, quand était venue la débâcle des croyances et des respects traditionnels, le raisonnement avait seulement changé d'objet en redoublant d'activité. Les intelligences dès lors s'étaient tendues pour évaluer chaque chose d'après ce qu'elles en pouvaient distinguer, et en ne tenant compte que de ce qu'elles y distin-

guaient. Non pas peut-être que les critiques de profession aient fait grand mal à cette époque ; mais ce qui était pis, la critique siégeait en permanence dans le cerveau même de l'artiste pour arrêter au passage tout ce qui ne venait pas d'un calcul de voies et moyens. On était convaincu qu'il s'agissait avant tout de produire des compositions raisonnables et raisonnées, et l'on se stylait à n'user de la palette que pour exécuter de parti pris ce qu'on avait conçu à l'avance comme le meilleur résultat à se proposer. Jusque dans le domaine des œuvres dont le rôle spécial est d'impressionner, et dont la valeur se mesure à l'impression qu'elles causent, on se faisait tacitement une loi de ne point prendre conseil de ses émotions personnelles, de ne point rendre naïvement ce qu'on avait senti; on voulait peindre ou écrire ce qu'on jugeait propre à charmer les autres ou à obtenir leur approbation. De telle sorte que les beaux-arts avaient cessé, presque entièrement cessé d'être une expression des goûts et des sentiments. Grâce à l'esthétique idéaliste, la peinture ne représentait plus du tout les choses au point de vue de leurs qualités émouvantes, au point de vue des mystérieux prestiges par lesquels elles ont réellement la puissance d'agir sur notre imagination et sur nos sensibilités plastiques; ou plutôt elle n'était plus une tentative pour transmettre au spectateur toutes ces émotions que le vrai peintre éprouve certainement au contact des réalités, mais qui sont pour moitié une sorte d'extase, un rêve et une création du désir à lui que la réalité n'a satisfait qu'à demi et qui se met à imaginer sa satisfaction

complète, absolument comme le musicien, en entendant un commencement de mélodie produit dans son oreille par la rencontre accidentelle de certains bruits, croit entendre la mélodie parfaite que ce motif lui suggère. Au lieu de cela, les tableaux étaient une pure et simple exposition des idées que les esprits avaient su se faire des méthodes et des procédés les plus rationnels, des espèces de produits qu'il convenait de façonner, des moyens, et en quelque sorte des combinaisons mécaniques les plus aptes à produire sur le public certains effets voulus. A vrai dire, il ne restait plus ni tableaux, ni peintres, ni poëtes, ni poésies : il ne restait que des arts poétiques et des arts de s'énoncer correctement, des notions systématiques sur les belles manières de dire et sur les belles manières de peindre. Il restait les jugements que les intelligences avaient portés sur l'art, et des hommns plus ou moins judicieux qui les promulguaient sous forme de recettes, ou qui les servaient à l'état de recettes appliquées.

Que l'on me comprenne. Je n'entends nullement contester des mérites de dessin, de tenue et aussi de couleur qui me frappent moi-même assez vivement dans les grands Lebrun de Versailles ou chez notre charmant Watteau, que je retrouve même chez nos de Troy et nos David, sans parler de Chardin. Grâce à Dieu, les hommes ne se débarrassent pas si facilement de leurs instincts, pas plus qu'ils n'arrivent à sauter en dehors de l'esprit humain, comme le voudrait Hegel. Ce que j'ai voulu dire seulement, c'est que les ambitions, les prétentions, les craintes et les désirs étaient tournés

du mauvais côté, et que les artistes faisaient positivement leur possible pour ne pas avoir d'imagination. Sauf, peut-être, dans la sculpture qui, par la nature des formes simples et très-positives qu'elle traite, a peu sujet de redouter les entraînements qui exposent au ridicule; sauf encore dans la peinture de chevalet ou, pour mieux dire, sauf en ce qui touche à toutes ces qualités d'élégance et à tous ces sentiments qui tiennent plus de la sensualité, ou du badinage, ou de la raillerie, que de l'enthousiasme, — les artistes, comme le siècle entier, tremblaient de se laisser aller à leur inspiration. Ils voyaient sans cesse derrière leur épaule la figure de la raison prête à ricaner et à les accuser de superstition,— et s'ils ne se disaient pas positivement que, pour éviter les défauts susceptibles de choquer le froid jugement du spectateur, il était prudent de ne se guider eux-mêmes que d'après leur jugement, les craintes de leur vanité produisaient un résultat identique. En peinture comme en amour, c'était le sentiment pur et élevé qui rougissait de lui-même. On était d'une incroyable audace pour oser toutes les affectations et tous les mensonges de propos délibéré; on osait des Henriades ou des Louis XIV ridiculement déguisés en dieux de l'Olympe; on osait les petits soupers de la régence et les grâces maniérées de Boucher, les niaises bergeries de Trianon ou les sentimentalités déguenillées de Greuze, les poses pédantes d'un Léonidas aux Thermopyles ou le patois vertueux de Robespierre; mais jamais on n'aurait osé s'abandonner à une de ces griseries involontaires, à un de ces élans poétiques qui

peuvent aussi s'énoncer dans un tableau, qui sont comme les élévations de l'âme vers le grand, le pur, l'infini, l'héroïque.— Que dis-je? Au moment même où la France bravait le ciel et l'univers, on n'aurait jamais risqué une éloquente incorrection de dessin ou une sublime folie de couleurs, comme celles de Delacroix ; on ne se serait jamais permis une de ces combinaisons de teintes ou de mots qui viennent en dépit de la raison, qui sont en contradiction avec tout ce que la raison nous apprend sur les aspects et la conformation des choses, et qui par là même trouvent moyen, sans que la raison sache comment, de communiquer à d'autres les inexplicables ravissements dont nous sommes saisis à certains instants par suite d'une incompréhensible concordance entre les propriétés des choses et les affinités de notre être. Pour tout dire, les hommes avaient pris à tâche d'étouffer leur âme, et ils avaient fini par donner au monde le spectacle d'une abnégation tout ascétique. Comme ils reniaient leur conscience pour s'imposer de monstrueuses vertus de commande, ils se condamnaient à composer péniblement des tragédies régulières qui les ennuyaient et des tableaux à la grecque qui, la mode une fois passée, devaient leur sembler aussi dénaturés qu'une vieille gravure de mode.

Un jour vint cependant où la France fut prise d'un immense bâillement, et où elle se lassa de se donner tant de mal pour peindre et rimer contre ses goûts. Laissant là les trois unités et tous ses systèmes, elle voulut s'abandonner à ses instincts et créer des œuvres qui pussent la satisfaire. Ce fut une véritable révolu-

tion, révolution qui fit le tour de l'Europe, car l'Europe entière, plus ou moins, avait partagé la même aberration et avait besoin de s'en purger. L'Angleterre seule, chose remarquable, se ressentit à peine de la fièvre générale, ou du moins, elle se contenta de réformes sans révolution. Il y eut bien comme une petite bataille, comme une lutte de doctrines, alors que Coleridge vint importer brusquement la pensée allemande, et alors que Wordsworth, encore tout brûlant des ardeurs systématiques qu'il avait puisées en France, au lendemain de 89, lança dans le public ses *Ballades lyriques*, où l'inspiration la plus vraie se faisait à plaisir si agressive. Dans le monde de la peinture aussi, il s'engagea quelques passes d'armes autour de Fuseli, de Reynolds ; et Blake, le visionnaire de génie, tenta même une insurrection positive contre les tendances régnantes. Mais, après tout, ce furent là des épisodes auxquels le gros du public prit peu de part et qui restèrent comme noyés au milieu du calme avec lequel la peinture et la poésie continuaient leur évolution. Il faut dire qu'en Angleterre la vie et le flot des sentiments réels n'avaient jamais entièrement cessé de couler dans la littérature et les beaux-arts. Les caractères individuels sont trop marqués et trop tenaces chez nos voisins pour se prêter si facilement, et surtout si longtemps, à emboîter le pas d'une mode nationale. Sans trop s'inquiéter de ce que la raison publique ou sa propre raison peut lui prescrire comme l'opinion qu'il convient d'avoir ; sans trop se soucier non plus de dicter la loi aux autres, l'Anglais tient surtout à rester maître chez lui, et, dans

son for intérieur, ses sympathies ou ses répugnances n'entendent pas se laisser régenter. Aussi, quoique en Angleterre, comme ailleurs, le XVIIIe siècle eût été relativement une époque de raisonnement, c'était dans l'école anglaise, chez Gainsborough, chez Reynolds et chez Blake, que la peinture avait conservé le plus de franche inspiration. En fait de couleur et d'élévation un peu sérieuse, les meilleures traditions qui restassent étaient là ; et c'est encore en Angleterre qu'un autre peintre, William Turner, créait, au commencement de notre siècle, ce que l'art moderne a de plus original : son école de paysage. N'oublions pas ce que nous devons à ces cinq justes d'une mauvaise époque. Par Constable, Pickersgill et Bonington, l'école anglaise a plus contribué peut-être qu'on ne le croit à nous rapprendre certains secrets du passé que la France avait à peu près oubliés.

Comme pour mieux justifier encore le vieil adage : *remotos toto orbe Britannos*, voici que depuis environ vingt ans, c'est-à-dire depuis que la bataille des doctrines a complétement éteint ses feux sur le continent, l'Angleterre est devenue à son tour le théâtre d'une propagande fort animée dans le domaine de l'art. Jamais la peinture et l'architecture n'y avaient excité un intérêt aussi général ; jamais le pays n'avait rien vu qui ressemblât autant à un mouvement populaire pour la réforme des beaux-arts. Au total, chacun est resté dans son caractère. La France, — avec son esprit rapide où l'action et la théorie ne font qu'un et où le sentiment qui les précède existe à peine, tant l'intelligence est im-

patiente d'entrer en jeu, — a fait sa révolution à la française. Elle a pris en même temps le pinceau pour peindre, la parole pour abolir l'ancien régime de la peinture, la plume pour rédiger la constitution et le code complet d'un nouvel ordre de choses. L'Angleterre, essentiellement pratique, et beaucoup plus dominée par ses sentiments, s'est transformée au contraire à l'anglaise, en faisant peu de théories. Suivant son habitude, elle s'est longtemps abandonnée à ses instincts et à son imagination qui cherchait sourdement à les transformer en inspirations nouvelles, qui ne travaillait qu'à rêver, à créer, à découvrir ce qu'ils réclamaient. Pendant bien des années, l'esprit nouveau chez elle a été une vie et une force créatrice, sans que son intelligence songeât positivement à le transformer en une doctrine; et, maintenant qu'à son tour elle en vient à la théorie, ses théories, en réalité, sont une toute autre chose que nos systèmes.

Soit dit en passant, je ne serais pas étonné si cette disposition à couver longtemps leurs idées, et à les élaborer en quelque sorte après coup, était une des principales causes qui nuisent au succès des Anglais dans la peinture. Ce ne sont pas les aptitudes plastiques qui leur manquent. Ils ont un sentiment vif et profondément ému de la nature, de la vie, du caractère individuel des êtres et des choses; ils ont une riche veine de génie poétique et d'admirables instincts de coloristes; ils ont la soif et l'instinct de l'élévation, et si leur imagination manque souvent la grandeur, elle n'est pas moins franche et capable d'aller haut. Mais il semble

qu'il y ait en eux deux natures qui se disputent, et ce conflit se traduit, sous la brosse du peintre, par une espèce d'hésitation qui l'empêche souvent d'atteindre un résultat à la hauteur de ses facultés. Quoi qu'il en soit, les pensées qui s'agitent en ce moment n'ont rien perdu à être méditées, et elles ont d'autant plus de prix pour nous qu'elles abordent la question de l'art par un côté qui a peu attiré notre attention. En France aussi, le remarquable réveil qui s'est appelé le romantisme n'était au fond qu'un retour à l'expérience, qu'un effort pour revenir, de nos idées sur l'art et la littérature, à notre sentiment réel de l'art et de la littérature ; et il a certainement porté de beaux fruits. Il nous a valu des pages qui n'avaient pas eu d'analogues dans notre passé, des œuvres de haut essor qui ont étendu l'esprit national vers des régions poétiques et de sublimes promontoires que notre philosophie n'avait pas soupçonnés jusque-là. Il suffit de citer l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, par Delacroix, le *Samson*, de Décamp, les peintures murales de Flandrin. — Mais, d'un autre côté, le romantisme français, il faut le reconnaître, n'a jamais su se rendre bien exactement compte de ce qu'il était et de ce qu'il voulait. C'était un mouvement moral qui n'avait pas eu son origine dans le pays : il avait commencé en Allemagne et en Angleterre, pendant que la France était absorbée par ses luttes sociales, et il nous était arrivé *tout fait*, arrivé avec les œuvres de Byron, de Walter Scott, de Schiller, arrivé sous les formes que lui avaient déjà données des esprits autres que les nôtres. Cela seul était un grave danger,

cela seul suffisait pour nous empêcher de sentir nettement les vrais besoins dont il était sorti et le véritable but où il tendait. Et en effet, pour qui relit les manifestes de l'époque, rien n'est plus frappant que l'incertitude et la confusion qui régnaient alors dans les têtes. A entendre les uns, le romantisme était la *vérité* dans l'art, c'était le fait réel au lieu du type abstrait, le mot propre au lieu de la périphrase; à entendre les autres, c'était le mouvement et la passion, c'était le *caractère* substitué au beau idéal. Pour tous, il est vrai, le romantisme était aussi la *liberté*, et, en cela, la France avait raison. Mais le grave tort de toutes ces idées et ces aspirations était d'être trop purement négatives. Chacun voulait peindre à son gré, chacun demandait la cessation de l'esclavage, l'indépendance de l'imagination et du sentiment individuel, et on ne pensait guère à regarder au-delà. — Bref, au milieu de beaucoup d'enthousiasme, de beaucoup de bonnes intentions et de louables efforts pour tirer l'art de ses vieux errements serviles, les esprits ne songèrent pas assez à se demander par quelle règle il convenait de remplacer l'ancienne loi. Le temps était à l'espérance : on était vaguement convaincu qu'il suffisait d'être libre pour avoir du génie; on croyait que le bon plaisir, suivant la prophétie phalanstérienne, remplacerait désormais la rébarbative morale des devoirs; et on oublia justement la chose importante, la seule qui pût rendre durable et féconde la liberté : on se préoccupa trop peu des tentations auxquelles l'artiste ne devait pas céder et du bon esprit qu'il devait avoir pour se bien diriger lui-même.

Mais les illusions ne changent rien à la nature des choses. En peinture aussi, par la simple raison qu'un tableau ne peut pas être n'importe quoi, la liberté seule ne saurait rien fonder. En se contentant de renverser les barrières qui arrêtent le génie, on laisse passer l'extravagance en même temps que le génie ; — et un jour ou l'autre la jeune école devait se trouver en face du dilemme qui s'était déjà posé dans la sphère des idées religieuses et qui avait séparé la chrétienté en deux églises aussi opposées que les deux pôles. Ou la loi des œuvres, ou celle de l'esprit ! Ou une règle de savoir-faire qui de loin est très-tentante, car elle promet d'enseigner à tous la recette des chefs-d'œuvre sans exiger qu'ils soient capables de bien sentir, mais qui a le terrible inconvénient de dicter à l'artiste ce qu'il doit faire sans souci de ses sentiments ; — ou la liberté pour l'artiste de peindre comme il est inspiré, mais avec la sévère obligation d'avoir les sentiments qui inspirent bien ! Malheureusement, à la suite des premières ardeurs et dès que les désordres de la jeune école firent sentir aux esprits le besoin d'un guide, le besoin de trouver de nouveau un moyen d'éviter les erreurs qui nuisent au succès, c'est vers le savoir-faire que la France s'est rejetée ; ou plutôt c'est de ce côté que nos peintres, comme nos poëtes, sont retombés sans s'en douter. Faute d'avoir suffisamment tourné leur attention vers les conditions qu'ils avaient eux-mêmes à remplir, vers ce qui pouvait les mettre en état de se passer de la lisière des règles pratiques, ils sont naturellement revenus à chercher leur salut dans les pro-

cédés, dans les secrets d'atelier et les habiles ressources de métier. Ce *caractère* et cette *vérité*, dont on s'était fait une si vague idée, ils les ont poursuivis hors d'eux-mêmes; au lieu de s'appliquer à donner à leurs aptitudes une bonne direction pour s'efforcer ensuite de rendre avec *vérité* le *caractère* de leurs impressions, ils ont seulement tâché de concevoir, une fois pour toutes, la manière de peindre qui était la plus caractérisée ou la plus vraisemblable. Il fallait peut-être que cela arrivât; mais cela est beaucoup trop arrivé. L'un s'est laissé séduire par l'aspect monumental que présentait un bras quand l'ombre s'étend sans demi-teinte jusqu'à la limite du contour, et il a tiré de là un système invariable de modelé qui consiste à ne jamais admettre de reflet; un autre avait été sensible à certaines harmonies de teintes jaunes ou violacées, et il s'est construit un mode de coloration qui traite toutes les autres gammes de tons comme non avenues. Qui eût dit, en parcourant le Salon de cette année 1864, et en y voyant tant d'adresse mécanique, tant d'ingénieuses et spirituelles compositions où il n'y avait que de l'esprit, tant d'œuvres estimables traduisant mot à mot quelque petit fait possible; qui eût dit que cette peinture si calculée et si bonne ménagère était la fille du romantisme de 1830? En face du lendemain, qui eût pu soupçonner les ambitions titanesques, les audaces antinomiennes et les colossales espérances de la veille? Pour ma part, ce qui m'effraye le plus, c'est la promptitude avec laquelle s'arrête en général la jeunesse de nos jeunes peintres, c'est le peu de temps que dure, même chez des hommes richement

doués, leur époque de croissance. A vingt ans, parfois, nos artistes ont déjà une manière; et, à la place d'une routine nationale, nous avons je ne sais combien de routines individuelles.

Je ne dis pas qu'en somme l'Angleterre ait mieux réussi que nous à résoudre le problème de l'art. En théorie comme en pratique, je crois qu'elle a été donner aussi contre un écueil; mais en tout cas, si elle s'est égarée, c'est par des causes essentiellement opposées. En face du dilemme dont je parlais, nous verrons avec quelle franchise elle est restée fidèle à ses traditions protestantes, fidèle à ses traditions de *self-government*; nous verrons comment son esthétique, avec la rude guerre qu'elle a faite aux cinq ordres d'architecture, aux formules traditionnelles de paysage, à l'art enfin qui croit pouvoir arriver au génie par la science, n'est réellement qu'un épisode de la grande bataille de la civilisation qui dure depuis des siècles. Il y a bien longtemps que Rome a vaincu la Grèce, comme la Grèce avait vaincu la paresseuse Asie : l'esprit grec, malgré sa netteté, était encore trop purement spéculatif, il se contentait trop de savoir, et Rome était le savoir-faire; c'était la discipline, la législation, la politique; c'était le raisonnement sans cesse occupé à mettre en pratique les connaissances, à en déduire des moyens d'action pour atteindre toutes les fins désirées. Mais Rome à son tour est menacée dans sa suprématie intellectuelle. Elle a eu le temps d'appliquer son savoir-faire à l'organisation des armées, à la religion, à la philosophie, à la politique, à l'art, et sur tous les points son savoir-faire a

remplacé la libre action des individus par l'absolutisme d'une loi qui spécifie tout ce qui doit être fait ou pensé. Maintenant l'esprit romain a devant lui un autre esprit : on peut bien l'appeler l'esprit du nord, en ce sens qu'il s'est développé chez les races qui occupent le nord de l'Europe; et chaque jour cet esprit livre des assauts au savoir-faire romain. Au XVIe siècle, il avait protesté en Allemagne contre l'organisation spirituelle qui soumettait toutes les consciences à une même direction sacerdotale, à un code universel de pratiques. Au XVIIe siècle, il a en Angleterre combattu les tentatives de centralisation politique; au XVIIIe, il s'est encore soulevé en Allemagne contre la philosophie romaine, je veux dire contre cette manière de philosopher qui a pour point de départ le mépris du sens propre, et qui d'un côté n'aspire qu'à déterminer les vérités absolues que nul n'a droit de contester, tandis que de l'autre elle explique toutes nos conceptions par la seule nature des objets extérieurs sans vouloir reconnaître comment elles procèdent pour moitié au moins de notre propre nature.

A l'heure qu'il est, c'est ce même esprit qui reprend en Angleterre la même croisade en la reportant sur le terrain de l'art. Seulement, on ne saurait trop le répéter, il ne s'agit nullement du vieux combat, toujours infructueux, entre le principe d'autorité et le principe de non-autorité. — Comme dans la révolution qui a chassé Jacques II, comme dans le mouvement religieux qui avait établi le protestantisme, il s'agit de fonder à la place du gouvernement despotique, le *gouvernement de soi par soi-même;* il s'agit d'arriver à la liberté des

œuvres par le règlement de l'esprit. Tel est le but vers lequel la rénovation poétique de l'Angleterre moderne s'était nettement dirigée dès les premier jours ; telle est la pensée qui, dans le *Prélude* et l'*Excursion* de W. Wordsworth, s'était déjà clairement dégagée. Maintenant, ce que Wordsworth avait fait pour la poésie, ou plutôt pour les poëtes, un autre l'a tenté pour les peintres et les architectes. Les deux esprits sont différents, leurs formules peuvent varier, au fond leur esthétique est la même, et elle s'éloigne autant de l'esthétique allemande que de l'esthétique française. Elle n'est point un effort d'intelligence pour comprendre les conditions externes de l'art ; elle n'est pas davantage un effort de spéculation abstraite pour en concevoir les conditions subjectives. A proprement parler, elle est un examen de conscience, et une morale pratique pour former des poëtes et des peintres. Si l'on veut, c'est une théorie de l'imagination, mais une théorie d'un caractère particulier, une enquête plutôt qui recherche d'abord consciencieusement quelles sont les aptitudes et les grâces de naissance sans lesquelles un homme perdrait son temps à vouloir devenir un artiste, et qui se propose ensuite d'indiquer au peintre l'éducation qu'il a lui-même à se donner, la discipline qu'il doit s'imposer, les défauts qu'il doit extirper de son caractère pour favoriser le développement de ses dons de nature et pour arriver ainsi à la véritable imagination, dont les inspirations font seules l'artiste de génie.

Là est le côté faible aussi bien que le côté fort de l'esthétique anglaise. Le sentiment de l'action que le caractère

moral exerce sur les facultés spéciales du peintre est si vif chez elle, qu'elle a parfois pris les qualités du caractère pour les facultés plastiques elles-mêmes. Elle s'est égarée jusqu'à vouloir que la peinture n'eût pas d'autre but que d'exprimer et de favoriser le développement des consciences et des intelligences. Mais cela n'empêche pas que les qualités morales ne soient réellement nécessaires pour seconder la croissance et le libre jeu du génie plastique. Combien de belles inspirations que la vanité a changées en un monotone radotage! — et sur cette question de l'art, à laquelle chaque peuple a apporté ses lumières particulières, je crois en somme que l'Angleterre a bien fourni sa part de vérités, et que sa contribution à elle n'est pas la moins profitable à connaître.

CHAPITRE III

M. RUSKIN, — SES IDÉES SUR LA RENAISSANCE, ET SES ÉCRITS SUR L'ARCHITECTURE.

Le principal promoteur de cette *agitation* artistique, où l'on peut retrouver certains traits de notre propre croisade romantique, retrouver du moins quelque chose comme ses ardeurs guerrières et ses élans pleins de foi vers un avenir inconnu ; — l'homme qui a le plus passionné le débat, et qui s'est emparé des instincts de son pays pour leur fournir un programme, est M. John Ruskin. Doué d'une rare puissance de conviction et de persévérance, voilà vingt ans qu'il donne son temps et ses facultés à la même œuvre, toujours sur la brèche, toujours prêt à payer de sa bourse et de sa personne, comme de ses écrits. Il a visité les galeries de l'Europe et fait de longs séjours en Italie pour s'y livrer, le compas à la main, à de scrupuleuses études sur l'architecture, pour noter dans sa mémoire la manière dont chaque élément du paysage, l'eau, le ciel, la végétation, avait été successivement compris par les divers maîtres. Il a été un patron magnifique des artistes, achetant sans marchander les œuvres de mérite signées d'un nom inconnu, payant

l'éducation du talent pauvre dont il augurait bien. Dernièrement encore, pour développer les instincts de coloristes qui pouvaient exister dans le pays, il achetait dix aquarelles de William Hunt, les payait chacune plus de 1,500 francs, et les distribuait à dix écoles publiques. Ce qui est plus notable encore, il enseigne gratuitement le dessin dans une école qu'il a fondée; il a donné des lectures dans les athénées, il a fait des cours pour de jeunes ouvriers, pour des dessinateurs de fabrique. Avec une pareille sincérité, surtout avec le mérite qui l'appuie, M. John Ruskin a naturellement exercé l'ascendant qui appartient de droit à ce qui est fort et tenace. Il a remué les classes pensantes, il a entraîné la jeunesse, les femmes, les natures d'imagination; il s'est fait un nombreux cortége de disciples. C'est une royauté; c'en est presque une comme celle de ces monarques d'Asie qui étaient à la fois rois et grands prêtres.

Indépendamment des qualités qui donnent de l'influence sur les hommes et qui font le chef de parti, M. Ruskin est un esprit étendu, brillant et d'une originalité qui a quelque chose de fantasque et de bizarrement accentué comme une figure de Mantegna ou de Holbein. De tous les hommes qui ont écrit sur l'art, je n'en connais point qui aient mis aussi complétement leur âme dans leur œuvre. Il a couvé si longtemps ses idées sur l'architecture et la peinture, qu'elles se sont incorporées à ses convictions religieuses, à sa philosophie, à ses goûts littéraires, à son amour pour la science et à ses vues politiques. L'art lui apparaît comme une partie intégrante de l'histoire universelle; son propre amour

pour l'art est en quelque sorte composé de toutes ses affections et de toutes ses convictions. Bien qu'il s'occupe plus particulièrement des monuments et des tableaux, on sent qu'il n'est point exclusivement dominé par le désir des belles toiles et de la bonne architecture, mais que sans cesse il regarde à droite et à gauche vers tous les points de l'horizon humain, et que son but principal est d'élever 'homme dans tous les sens, de rendre à la peinture le rôle qui peut le mieux la faire contribuer au perfectionnement de tout notre être. M. Ruskin possède au plus haut degré le don de l'expression, l'éloquence qui est plus que le talent d'émouvoir, qui est l'émotion d'une nature capable de sentir fortement. On l'a appelé le grand peintre par la parole de l'Angleterre, et ce n'est que vrai : il est poëte par ses descriptions et ses tableaux, qui ont la couleur, l'imprévue et la variété de la nature, qui jaillissent dans leur luxuriante confusion comme les feuillées des bois où afflue la sève du printemps; il est poëte par son élan lyrique, par un enthousiasme incessant, intense, qui s'appuie pourtant sur des idées résolument arrêtées. A tout cela se joint chez lui je ne sais quoi de fabuleux et de provoquant : c'est l'homme des pensées vraies poussées jusqu'à l'hallucination, des boutades moitié extatiques et moitié capricieuses. Il est méthodiquement chimérique, et avec une sincérité passionnée il se plaît aux ingénieuses escrimes. On l'a accusé de contradictions perpétuelles, et on a raison. Nature éruptive plutôt que judicieuse, nature essentiellement anglaise, il est à la fois large de sentiment et fort décousu dans ses jugements. Il n'a

rien du logicien à la française, de l'homme qui se hâte, dès qu'il a une intuition, d'en tirer un système complet de décisions sur toutes les questions, système symétrique, parfait, composé d'opinions qui s'accordent pleinement puisqu'elles ne sont que les applications d'une même donnée. A chaque instant, au contraire, malgré ses conclusions excessives et exclusives, M. Ruskin laisse percer la grande qualité de sa race. Ce qu'il a vu ne l'empêche pas de voir la vérité contraire; son esprit reste ouvert et il tend à se remplir de pensées venues de tous les côtés, de sentiments sortis d'une foule d'impressions différentes. Mais c'est là même qu'est le danger. Ses idées ressemblent trop à la législation anglaise et à ses mille statuts beaucoup plus soucieux de cadrer avec l'expérience que de cadrer entre eux. Comme théoricien, il a quelque chose d'entier et de volontaire qui le condamne à varier sans cesse et à ruser avec lui-même pour se masquer ses variations. Il veut trouver une théorie, il se persuade qu'il en a trouvé une, et en réalité il y a toujours lutte entre ses impressions et ses partis pris, lutte entre ses divers instincts. Loin de chercher à s'entendre, ses sentiments n'aspirent qu'à s'affirmer, chacun de son côté, le plus fort possible. Quand il a deux goûts opposés, ni l'un ni l'autre ne veut faire la moindre concession, et sous prétexte qu'ils peuvent tous deux coexister en lui, sous prétexte qu'il n'y a nulle inconséquence à aimer le chaud tout en aimant le froid, M. Ruskin arrive à se démontrer, à force d'habiles explications, qu'une même chose peut être à la fois chaude et froide. En somme,

je ne saurais mieux le comparer qu'à l'ornementation des cathédrales qu'il a si merveilleusement décrites : c'est un indicible mélange d'extases solennelles et de verve caustique, d'observations exactes et de fougueux éclats de sentiments, de froids jugements et d'éruptions involontaires d'imagination ; c'est une végétation plantureuse de pensées, une raison souvent incontinente, toujours active et forte, avec d'indicibles soubresauts d'épouvante et de ravissement, avec des visions qui surgissent devant elle, avec un chaos intérieur de vitalités désordonnées et de déraison indomptable.

La carrière de M. Ruskin nous présente une égale étrangeté, et une étrangeté qui peut-être nous donne en partie la clé de ses contradictions fréquentes. Elle fait songer à ces vieux prophètes sortant tout d'un coup des déserts où ils ne conversaient qu'avec le ciel, les vents et les arbres, et venant expliquer aux docteurs la science sur laquelle ceux-ci avaient pâli. Élève distingué d'Oxford, où il remporta en 1839 le prix de poésie anglaise, M. John Ruskin n'avait pas vingt-quatre ans quand il lança son premier volume (1). Si ce livre n'eût été qu'une impertinence de jeunesse, il n'y aurait rien que d'assez vulgaire dans ce début. Ce qui était beaucoup plus extraordinaire que son ambition de dicter la loi à la peinture, c'est qu'avant d'enseigner le jeune auteur avait véritablement pris la peine de beaucoup apprendre. Il se peut qu'il eût mal jugé ce qu'il importait de savoir : je crois, pour ma part, qu'il n'avait pris

(1) *Les Peintres modernes*, par un gradué d'Oxford, 1843.

conseil que de son inexpérience en commençant par décider que le seul rôle du peintre est de nous faire connaître exactement les choses de la nature; mais, cette idée une fois admise, on ne peut nier qu'il n'eût sérieusement usé de toutes ses forces pour constater et classer les vérités de forme, de coloration et d'apparence, qu'il regardait comme l'objet principal de la peinture. Il faut aussi le reconnaître à son honneur : la première intention de son œuvre avait été une pensée d'admiration pour un grand artiste bien plutôt qu'une pensée de présomption et d'ambition personnelle. S'il avait pris la plume, c'était surtout par enthousiasme pour la gloire de Turner, le paysagiste, et dans le désir de le venger de l'ingratitude et des aveugles critiques qui avaient accueilli son génie. Toujours est-il que, pour démontrer la supériorité de Turner, il n'avait rien moins entrepris que de donner une théorie de la peinture : tâche bien lourde pour un jeune homme de vingt-quatre ans, encore plus difficile pour un gradué d'Oxford qui, tout en ayant étudié le paysage sous MM. Copley Fielding et Harding, avait surtout fait sa veillée des armes avec Aristote et Locke, avec les vieux théologiens du XVIIe siècle, et qui avait puisé dans la lecture des poëtes, en particulier de Wordsworth, une bonne partie de l'idéal qu'il appliquait à la peinture.

Ce n'est pas que je veuille contester aux purs lettrés toute compétence en matière d'art ; je crois que, pour mettre un homme à même de produire une bonne théorie d'esthétique, la longue expérience d'un Michel-Ange ne suffirait pas, si elle n'était accompagnée d'un grand

développement philosophique; mais je crois également que, dans la jeunesse surtout, une éducation trop purement intellectuelle et poétique ne peut qu'aveugler l'esprit sur la vraie nature de l'art. La jeunesse est trop exclusive et trop agressive. Au lieu de chercher à sentir tout ce qu'elle peut voir et aimer, elle n'aspire qu'à trouver ou à concevoir la chose unique qui mérite seule d'être approuvée, la chose au nom de laquelle elle peut s'accorder la satisfaction de nier et d'attaquer toutes les autres. Si elle a vécu avec les livres plus qu'avec les brosses et les couleurs, il est certain qu'elle sera préoccupée des mérites qui l'auront frappée dans les livres jusqu'à devenir incapable de reconnaître et d'apprécier les qualités, en quelque sortes musicales, qui distinguent les tableaux des œuvres écrites. C'est ce qui me semble être arrivé au gradué d'Oxford, et je ne puis m'empêcher de penser que pour lui ce fut un malheur de réussir si jeune. Son succès l'a enchaîné à des opinions qui n'étaient que l'ébauche de sa pensée, qui n'exprimaient que les vues d'une époque où il n'était point encore en possession de toutes ses aptitudes. Soit dit à son honneur, ces opinions ne l'ont point arrêté dans sa croissance ; et plus tard il a certainement prouvé qu'il avait la fibre plastique, qu'il était capable d'apprécier des effets de couleur et des vérités de sentiment qui n'ont rien à faire avec la valeur représentative des images. Mais il n'était plus libre à cette époque. Il avait déjà déclaré publiquement que l'art ne doit être qu'un compte-rendu, que le mérite d'une sculpture ou d'un tableau est exactement en proportion du nombre, de l'importance et de la justesse des

renseignements qu'ils nous fournissent sur la nature des choses; et cette théorie à la fois trop large et trop étroite, il n'a pas voulu la rétracter. Au lieu de se composer de bonne grâce une nouvelle opinion qui répondît mieux à l'ensemble de ses impressions, il a souvent dépensé son esprit à se déguiser le désaccord qui existait entre ses partis-pris et ses véritables impressions. A son insu du moins, car il est très-sincère, ses facultés se sont appliquées à chercher d'ingénieux moyens pour concilier en apparence des formules incompatibles, pour garder le droit d'affirmer ce qu'il était arrivé à sentir malgré ses axiomes, sans abandonner pourtant les axiomes qu'il n'avait émis que faute d'avoir éprouvé encore ces sentiments.

Comme chez tous les caractères un peu marqués, il y a dans l'individualité de M. Ruskin deux parties fort distinctes : sa critique et sa théorie; ses attaques contre les idées d'autrui et contre les œuvres d'art qui l'avaient choqué, et l'idée qu'il a cherché à se faire lui-même de l'art d'après ses propres désirs. On devine sans peine que, de ces deux parties, c'est la critique qui doit valoir le mieux. Un homme est toujours relativement sûr de ne pas se tromper sur ce qui lui déplaît; — il n'a pas besoin pour cela de pouvoir dire au juste quelles sont les affections qui ont été heurtées chez lui; — tandis que ses théories, après tout, sont simplement le compte plus ou moins inexact qu'il parvient à se rendre de ces mêmes affections. Mais, avec M. Ruskin surtout, la différence est grande entre le sentiment et l'idée; autant ses jugements sont sujets à être étroits, autant la guerre qu'il fait aux vieilles théories et aux vieilles pratiques est admirable

de puissance et de précision. Comme un Antée qui touche du pied la terre, il est d'une force héroïque dans toute son œuvre de destruction.

Quoique cette intention, probablement, ne se soit pas arrêtée dès le principe dans son esprit, — car il paraît d'abord n'avoir songé qu'à prouver la supériorité de Turner, et en général des paysagistes anglais modernes, sur les paysagistes italiens, flamands et français du XVIIe siècle, — on peut dire que M. Ruskin a consacré sa vie à dénoncer la Renaissance comme le commencement de la décadence, comme le moment où la pensée sérieuse, le sentiment sincère et la véritable imagination avaient abdiqué pour faire place à une sensualité superficielle, à une vaniteuse ostentation de science et d'habileté, à une recherche continuelle des belles formes indépendamment de toute signification. Cette irrésistible antipathie est en quelque sorte la clé de son esthétique entière, et on y trouve à la fois le germe de tout ce qu'il y a de faux et de vrai chez lui. Comme appréciation des chefs-d'œuvre du XVe et du XVIe siècle, rien ne saurait être plus fantasque. Parce qu'il n'aime pas le but vers lequel tendaient les Raphaël ou les Corrége, parce qu'il est sous le coup d'une idée fixe qui réclame autre chose, il fait merveilleusement bon marché du génie qui a atteint chez les premiers maîtres de la Renaissance un si magnifique épanouissement. D'ailleurs, M. Ruskin confond sans cesse la sincérité et la vérité. La même répugnance qu'il éprouve pour le charlatanisme d'atelier, pour cet art menteur qui fait la bouche en cœur et qui ne songe qu'à débiter les jolis mots qu'il peut croire du

plus bel effet, cette répugnance il l'étend à tous les hommes qui en peignant se sont proposé plutôt de traduire sur la toile ce qu'ils aimaient réellement eux-mêmes comme les beaux types d'effet, que de composer une relation littérale des choses comme elles sont ou des événements comme ils se sont passés.

Mais pour autant il ne faudrait pas s'y tromper : le sentiment qui se cache sous ce jugement si étroit et si partial est aussi juste que profond; il est souverainement, audacieusement juste, en ce sens que, dès les plus glorieux jours de la peinture italienne, dès Michel-Ange et Raphaël, le critique sait deviner la tendance funeste qui se prépare. Avec le tact de la haine, qui pressent l'approche de l'élément détesté avant qu'il soit visible, avant qu'il ait commencé à exister, il entend pousser la foi aux règles, la foi à la science, la foi aux procédés; il reconnaît d'avance cet esprit de réglementation et de savoir-faire, cet esprit législatif et doctrinaire que la Renaissance portait en effet dans ses flancs, et qui était certainement ce qui devait étouffer la liberté de l'imagination et la liberté de conscience, ce qui allait triompher dans la littérature, dans l'art, dans la politique, dans la religion du concile de Trente, ce qui partout tendait à anéantir l'inspiration personnelle pour ne laisser à sa place que le règne du calcul et qu'un système de bonnes œuvres enjointes.

Pourquoi la Renaissance est antipathique à M. Ruskin, il nous le dit lui-même assez nettement, en insistant sur l'idée que la dégradation des beaux-arts a été intimement liée à la disparition de l'esprit chrétien et au retour de l'Europe vers le paganisme.

« Contre la papauté corrompue, écrit-il, surgirent deux grandes classes d'adversaires : les protestants en Allemagne et en Angleterre, les rationalistes en Italie et en France ; les premiers réclamant l'épuration de la religion, les autres sa suppression. Le protestant garda la religion ; mais avec les hérésies de Rome il rejeta les arts, et il se fit ainsi un grand tort, car il amoindrit grandement son influence morale. Le rationaliste conserva les arts et rejeta la religion... C'est cet art rationaliste qui est communément désigné par le nom de Renaissance, art marqué par le parti-pris avec lequel il revient aux systèmes païens, non pour les adopter et les élever jusqu'au christianisme, mais pour se ranger à leur suite comme imitateur et comme disciple. En peinture, il a pour chef Jules Romain et Nicolas Poussin ; en architecture, Sansovino et Palladio. Avec lui se manifeste aussitôt la décadence dans toutes les directions ; partout c'est une mer montante de sottise et d'hypocrisie. Des mythologies d'abord mal comprises, tombant bientôt dans de folles sensualités, se substituent à la représentation des sujets chrétiens, devenus blasphématoires sous des brosses comme celles des Carraches Des Dieux sans puissance, des nymphes sans innocence, des satyres sans rusticité, des hommes sans caractère humain, s'entremêlent en groupes imbéciles sur la toile polluée, et des affectations théâtrales encombrent les rues de leurs marbres insolents. L'intelligence, abusant d'elle-même, descend de plus en plus bas ; une vile école de paysage usurpe la place de la peinture historique, tombée dans un pédantisme cynique. C'est le règne de Salvator Rosa avec ses sublimités de la cour des miracles, de Claude Lorrain avec son beau-idéal de pâtissier confiseur, de Guaspre Poussin et de Canaletto avec leur morne et monotone fabrication ; et pendant ce temps, dans le nord, des existences assotées se dévouent patiemment à copier des briques, des brouillards, des bœufs gras et des fossés boueux. »

M. Ruskin est encore plus impitoyable pour caractériser l'architecture de la Renaissance avec sa règle des cinq ordres, ses éternelles proportions, et ses formes invariables de moulures, de pilastres et de corniches. Dans d'admirables pages, il lui demande compte de son pédantisme dédaigneux qui ne voulait s'adresser qu'aux doctes érudits et aux lettrés, à ceux qui avaient lu Vitruve; de sa servilité glorieuse qui, pour se pavaner d'érudition, réduisait tout mérite à connaître et à répéter dans la perfection les formules grecques et romaines; de sa dignité prétentieusement correcte et de sa froide morgue aristocratique qui ne visaient qu'à mortifier les hommes simples, qu'à leur donner, par les masses nues de ses édifices, par ses redites emphatiques et ses amplifications de colonnades, une écrasante idée de la richesse des maîtres du palais, sans jamais condescendre à préparer pour eux ces fêtes de feuillages et de fleurs sculptées, ces spectacles sans cesse variés de formes grotesques et de scènes émouvantes que la cathédrale gothique, comme la poésie d'un Shakspeare, offrait aux pauvres et aux ignorants, en même temps que par ses grandes lignes elle parlait aux hommes d'art et aux larges esprits. Pour résumer les idées de M. Ruskin, le système de construction et le système de décoration de la Renaissance ne manifestent que trop fidèlement l'esprit de l'aristocratie, du clergé et des lettrés du jour. Comme la poésie pseudo-païenne des XVIe et XVIIe siècles, l'architecture de l'époque est essentiellement un art d'apparat, de sensualité et d'étiquette : c'est une flatterie de marbre et de pierre à l'adresse de la vanité des

grands, et qui pis est, de la vanité qui trouve sa joie à mépriser ; c'est un déploiement de galeries et de portiques, de vastes salles et de pompeux escaliers, comme en peuvent rêver l'indolence et la luxure qui n'ont d'autre souci que le plaisir. L'ornementation semble se faire une loi de n'admettre aucun détail qui puisse vraiment intéresser la pensée, aucune beauté qui puisse vraiment émouvoir, de peur que l'attention ne soit ainsi détournée de tous les étalages de pure magnificence par lesquels le monument entend éblouir et exciter l'envie. Enfin c'est l'architecture d'une aristocratie oisive qui ne tend qu'à s'asservir au cérémonial le plus factice pour se faire une plus flatteuse gloire d'être initiée à des futilités que le vulgaire ignore, et de savoir estimer des choses qu'il n'est pas naturel d'aimer. Même dans ce qu'ils ont de meilleur, c'est-à-dire dans l'ordonnance générale de leurs proportions et dans le fini de leur exécution, les édifices de cette école ne sont encore que des compositions de grammairiens et de cicéroniens. La suprême ambition de l'artiste est de phraser avec élégance et correction ; il s'inquiète de bien dire plutôt que d'avoir quelque chose à dire, et toujours il est prêt à sacrifier l'édifice à sa propre vanité, au souci de se faire valoir lui-même, en affichant à tout propos et hors de propos sa parfaite connaissance des belles convenances et l'irréprochable pureté de son goût classique. Ce qui reste d'imagination et de verve au milieu de toutes ces prétentions se dépense à inventer des *concetti* et d'ingénieux contre-sens, à placer une tête de satyre sur un voussoir, à faire d'un monument sépulcral une ridicule charade,

à imiter les rideaux d'étoffe avec du marbre, ou à marquer péniblement par d'ennuyeuses entailles les jointures des assises de moellons.

Les écrits que M. Ruskin a consacrés à l'architecture sont la partie sinon la plus puissante, en tous cas la plus complétement satisfaisante de ses travaux. C'est là que le bon grain de son esprit est le moins mêlé d'ivraie. Les monuments ne se prêtent pas, autant que les tableaux, aux formules de ses systèmes, et le sujet, d'autre part, donne plus beau jeu à sa critique. En face des églises et des constructions civiles du XVIIe et du XVIIIe siècle, il a devant lui la chose la plus morte que le monde ait vue, une chose qui, en fait de mort, ne saurait être comparée qu'à l'état religieux de la France orthodoxe sous Louis XV; et contre cette monstrueuse conséquence de la Renaissance, il combat vraiment la bonne bataille; contre elle il est pleinement dans le vrai, en montrant comment l'art a péri pour s'être séparé du sentiment personnel, et en s'efforçant de faire rentrer dans l'architecture aussi bien que dans la peinture cet élément individuel qui est à lui seul la vie, l'inspiration, la liberté, le progrès, l'originalité, c'est-à-dire l'âme et l'essence de tout art.

Outre plusieurs essais et discours, cette partie des écrits de M. Ruskin comprend deux ouvrages de longue haleine. Dans *les sept Flambeaux de l'architecture* l'auteur a essayé tout à la fois d'émanciper et de diriger l'architecte en lui donnant une règle morale à la place des anciennes règles pratiques, en lui indiquant les sept vertus cardinales, ou autrement dit les sept tendances

sous la direction desquelles il devait inventer librement, au lieu d'appliquer mécaniquement des formules consacrées. Le premier, il a fait ressortir cette grande vérité, que pour bien construire et bien orner un monument, et en général pour créer une bonne et belle œuvre d'art, il ne s'agit pas de se faire une loi de produire suivant un certain type, et d'être assez avisé pour adopter le meilleur type, mais qu'il s'agit d'être dégagé de la vanité, de la futilité, de l'instinct d'escamotage, en un mot de tous les défauts qui égarent l'homme dans ses créations comme dans ses opinions et ses actes, et qu'au lieu de ces mauvais penchants, il faut avoir les qualités qui en elles-mêmes sont les guides légitimes, avoir d'abord en soi la sincérité, l'abnégation, la capacité d'admiration, l'indépendance d'esprit et la docilité du cœur pour ensuite se laisser aller à faire, sans trop de souci du résultat, ce qu'on a vraiment conçu sous l'inspiration de ces bons instincts. Postérieurement aux *Sept Flambeaux*, M. Ruskin a publié *les Pierres de Venise*, qui sont une étude générale sur les monuments de Venise, et qui embrassent de fait un horizon beaucoup plus large encore.

Entre tous les écrivains qui ont traité de l'architecture, ce qui distingue éminemment l'auteur de ce grand travail (3 vol. in-4°), ce qui le distingue jusque dans ses investigations les plus techniques sur les détails de construction et d'ornementation, c'est son point de vue psychologique. M. Ruskin envisage de préférence les monuments avec cette curiosité et cette perspicacité particulière qui cherchent à surprendre dans les œuvres de l'homme l'état moral et intellectuel dont elles procèdent,

aussi bien que l'influence morale et intellectuelle qu'elles sont propres à exercer. C'est là comme un nouvel instrument d'optique dont il dispose, et avec lequel il a fait des découvertes fort neuves. Je ne sache rien qui puisse être comparé aux pages où il a défini le tempérament spirituel de l'art gothique et celui de la Renaissance, le caractère intime du paysage, ou plutôt de la représentation de la nature dans l'antiquité classique, dans le moyen âge chrétien et chez les modernes. On peut lui reprocher d'être souvent chimérique ; ses doctrines sortent trop des opinions pour ne pas soulever de nombreuses réclamations, mais on ne saurait lui contester un grand tact historique appuyé sur une patiente et minutieuse vérification des monuments. Avec tous ses écarts d'imagination, M. Ruskin excelle réellement à lire dans les pierres l'histoire des constructeurs, à y lire non-seulement les intentions qu'ils ont eues, mais encore tout l'ensemble d'instincts et d'habitudes qui, malgré eux ou à leur insu, les ont amenés à sculpter comme ils l'ont fait leurs chapitaux, ou à préférer des formes géométriques à des formes organiques, des effets de lignes à des effets de surfaces. Pour un homme ainsi doué, Venise, la ville où tous les styles orientaux et occidentaux de l'architecture moderne semblent s'être donné rendez-vous, offrait un champ magnifique d'exploration, et M. Ruskin en effet y a trouvé l'histoire complète de l'architecture moderne. Sans sortir de la cité des lagunes, il a pris l'art chrétien au moment où chez les Byzantins il commençait à se dégager des types de l'architecture classique, et de cette

époque jusqu'à la Renaissance, jusqu'à nos jours, il a pu, à travers le gothique, embrasser l'évolution totale des changements qui se sont succédés, juger par opposition le caractère de l'architecture telle que le paganisme l'avait faite, et la nature de la transformation qui s'y est opérée sous l'influence du christianisme. Il a d'ailleurs appelé à son aide l'histoire, les chroniques, tout ce qui pouvait servir de commentaire à l'architecture en révélant l'esprit des époques : avec cette double série des renseignements, il s'est appliqué à faire ressortir, chemin faisant, comment les styles byzantin, lombard et gothique avaient été des créations de l'esprit chrétien, comment sur toute la ligne les progrès et la vitalité de l'architecture avaient coïncidé avec l'intensité du sentiment chrétien, comment elle s'était dégradée et anéantie en même temps que la foi se corrompait et mourait dans les âmes.

Il faut ici prendre garde au sens que M. Ruskin attache à ces mots. L'esprit chrétien comme il l'entend, c'est précisément le christianisme comme les catholiques ne l'entendent pas : c'est l'émancipation de la conscience individuelle et la fin des religions nationales ou sacerdotales que les individus reçoivent toutes faites sans y rien pouvoir changer ; bref, c'est le droit et le devoir pour chacun d'examiner par lui-même et de se décider sous sa propre responsabilité. Tel qu'il est devenu en admettant la suprématie absolue de la papauté et en faisant prédominer de plus en plus l'obéissance au prêtre sur la conscience de l'individu, le catholicisme n'est pas autre chose, pour M. Ruskin, qu'un retour au paganisme, un

asservissement moral qui, au sein même de l'église, préparait ce paganisme complet, cet anéantissement absolu du sentiment individuel qui s'appelle la Renaissance. Il ne faut pas oublier ce point de vue, si l'on veut comprendre les idées de notre auteur sur le développement historique de l'art.

Suivons-le maintenant dans la démonstration de ces idées. Dès que l'architecture byzantine prend un caractère distinct, une tendance se dessine qui ne fera plus que grandir jusqu'à ce qu'elle ait atteint son maximum dans le Gothique. Les chapiteaux seuls peuvent raconter cette histoire. Feuilles d'acanthe, volutes et moulures, tout, chez les Grecs, était arrivé à s'immobiliser, à se couler dans un moule immuable. On n'avait marché, si je puis ainsi parler, que pour arriver à l'hôtellerie ; l'esprit des individus n'avait pensé que pour inventer un formulaire national d'architecture qui à l'avenir pût tenir lieu à tous de pensée. Satisfait de lui-même, le Grec tournait toute son attention sur l'homme. Préoccupé avant tout d'exprimer ses propres idées et ayant un médiocre souci des choses de la nature, si ce n'est par rapport à lui-même; n'introduisant le paysage dans ses sculptures que pour faire valoir ses figures humaines ; n'employant l'ombre et la lumière que pour écrire plus lisiblement et plus agréablement ses propres inventions; aimant partout enfin l'unité, l'ordre et la symétrie, c'est-à-dire ce qui ne se trouve pas dans la nature, ce qui atteste la présence et l'action de la volonté humaine, le Grec tendait toujours, quand il s'inspirait d'une forme végétale, à faire bon marché de ce qui

caractérisait l'objet imité. Son but n'était pas de garder le portrait d'une chose aimée; en réalité, il n'empruntait une forme à la nature que par amour pour ses idées propres et parce qu'il espérait en tirer un bon parti pour atteindre ses propres fins. Il était toujours prêt à dénaturer l'objet naturel, à enlever à la feuille sculptée sa souplesse de feuille, à la simplifier, la systématiser, à la changer en un simple moyen de décoration suivant ses goûts. Le formalisme et la contemplation de soi-même, voilà donc les deux éléments essentiels de l'architecture grecque. Ils ont un rapport assez évident avec l'esprit des sociétés païennes; c'est bien le même socialisme qui, chez tous les peuples de l'antiquité, sacrifiait impitoyablement l'individu à l'état, qui en fait de religion ne connaissait qu'un culte national, un culte adressé aux dieux de la nation, où le citoyen intervenait seulement pour accomplir au nom de tous les prescriptions d'un rituel impersonnel; c'est bien le même paganisme qui, sans s'inquiéter de la dégradation ou du perfectionnement que l'individu en pouvait retirer, ne reconnaissait pour tous qu'un devoir : celui d'accomplir ce qui était jugé le plus avantageux à la communauté, et au besoin de s'exercer à voler ou de tuer leurs enfants malsains, si la communauté se croyait intéressée à avoir des citoyens habiles à la rapine, ou à être délivrée des enfants débiles. On sait assez d'autre part que l'amour de la gloire, c'est-à-dire l'orgueil, était à peu près le seul point d'appui que les anciens eussent trouvé contre l'égoïsme. Comme le remarque M. Ruskin, il y a au moins deux vertus dont on ne rencontrerait pas la notion chez eux, à savoir l'hu-

milité et l'abnégation. Avant le christianisme, nul n'avait soupçonné qu'il fût beau et bon pour l'homme de ne pas agir en vue de sa propre gloire, et de ne pas mettre sa joie dans la satisfaction de ses propres désirs.

De l'art grec, au contraire, si l'on reporte les yeux sur l'art byzantin, sur ses chapitaux ou ses moulures, on voit que dès le début la forme convenue de l'acanthe grecque montre une disposition à s'animer et à s'assouplir. Elle garde encore sa régularité symétrique, et jamais les Byzantins ne se débarrasseront complétement de cette raideur conventionnelle. Comme chez les races épuisées, ce sera toujours l'intention décorative qui prédominera chez eux. Néanmoins la feuille s'effile, elle se rapproche de la finesse et de la délicate complexité de la nature; elle s'associe de plus en plus à des fleurs, des tiges et des vrilles qui servent à lui rendre plus clairement son sens de feuille; qui plus est, elle varie suivant le goût de chaque ouvrier, elle se prête à exprimer une pensée individuelle, elle atteste que l'artiste a reconquis une certaine liberté de sentiment personnel. D'un côté donc, le formalisme a fait place dans une certaine mesure à la libre inspiration du sens propre; de l'autre, les ornements qui, chez les Grecs, n'étaient qu'un moyen de décoration, sont devenus jusqu'à un certain point une expression des choses de la nature : ce qui revient à dire que le Byzantin, au lieu de s'absorber en lui-même, reporte son attention sur les œuvres de Dieu. Si cette nouvelle intention, si cette tendance à sculpter pour le plaisir de reproduire la grâce ou la beauté des fleurs, des feuillages, des êtres vivants, ne parvient jamais chez

les Byzantins à rompre entièrement l'entrave des conventions, elle se continue sans interruption chez les Lombards, et elle remporte dans le Gothique une victoire décidée. La feuille sculptée est alors en pleine vie ; elle a toutes les courbes et tout le ressort de la feuille où circule la séve. L'intention décorative et l'amour pour la symétrie sont définitivement rejetés au second plan. L'expression et l'amour de la nature veulent disposer de l'ornementation, et en même temps l'inspiration individuelle s'est complétement soustraite au formalisme, aux traditions despotiques, à l'obligation de suivre passivement des méthodes générales. En un mot, l'artiste est libre, et il n'emploie sa liberté qu'à rendre hommage et gloire à la nature, aux œuvres du Créateur.

Pour passer de l'histoire à la théorie, les principes que M. Ruskin s'est efforcé de faire prévaloir tendent tous à raviver de nos jours l'esprit de l'école gothique. La première vertu de l'architecture, remarque-t-il, est de réaliser le plus complétement, le plus solidement, et le plus simplement possible la destination du bâtiment. A ce point de vue d'abord, l'ogive et le pignon aigu, qui sont les deux éléments matériels du Gothique, sont incontestablement préférables au plein-cintre romain et au linteau grec ; ils sont un moyen plus durable et plus convenable pour couvrir un espace ouvert. Quant à la seconde vertu de l'architecture, qui consiste dans la valeur du sentiment qu'exprime et que sait transmettre la décoration, la supériorité du Gothique n'est pas moins certaine. Tandis que l'architecture païenne de l'antiquité ou de la Renaissance compte avant tout sur les

proportions, sur l'ordre, la netteté et la symétrie géométrique, le propre du Gothique est de subordonner les proportions insignifiantes aux sculptures significatives, de remplacer partout l'aride obéissance aux lois mathématiques par l'observation émue des formes organiques et de la beauté vivante. Les plantes et les animaux sont le thème constant de son ornementation ; c'est-à-dire que le Gothique (je traduis toujours la pensée de M. Ruskin), a trouvé plus que toute autre école la voie du beau, car la vraie beauté n'est que le reflet des perfections divines, manifestées par les œuvres du Créateur, et toute décoration architecturale ne peut être belle que dans la mesure où elle reflète et traduit l'amour de la nature. D'ailleurs il en est d'un monument comme d'une œuvre écrite : il est noble ou vil suivant le nombre et la dignité des observations, des pensées et des affections dont il est l'expression et le produit. Une architecture qui se borne, comme celle de la Renaissance, à répéter vingt fois le même masque de lion, ou qui revient sans cesse, comme chez les Grecs, aux mêmes rosaces et aux mêmes triglyphes, n'a pas plus de valeur qu'un poëme qui répéterait à chaque page le même vers. Ne fût-ce donc que par sa variété incessante, le Gothique aurait droit à la primauté, car chaque motif de ses moulures représente une conception distincte, chaque membre même de ses symétries apparentes nous met sous les yeux un nouvel objet, en nous apprenant comment un de nos semblables a considéré et compris cet objet, comment il l'a rendu sous l'influence d'une impression particulière. Et ce n'est là pourtant que la

moindre partie de la gloire du Gothique : en même temps que ses créations attestent des hommes qui ont beaucoup regardé, beaucoup pensé et beaucoup senti, elles dénotent des esprits droits et des âmes saines qui ont employé leurs facultés à distinguer le vrai, à penser juste, à aimer ce qui est le plus digne d'amour.

Il faut bien se garder toutefois de confondre M. Ruskin avec les aveugles prôneurs de l'architecture du moyen âge. Il sait reprocher aux absides de nos églises leur air de squelette, au Gothique du nord en général ses excès d'énergie, ses intempérances d'invention et de complication ; il n'admet qu'avec réserve le style flamboyant ou linéaire, comme il l'appelle, c'est-à-dire tout le Gothique des derniers temps qui substitue à l'effet des grandes surfaces, ornées de sculptures et de vastes ombres, des effets produits par des *lignes* de cordons de pierre. Il malmène fort rudement la théorie d'origine allemande qui a voulu expliquer les flèches de nos cathédrales par une aspiration vers le ciel, et les longues nefs ogivales par un souvenir des forêts germaines, alors que l'histoire est là pour attester que l'ogive est sortie du plein-cintre lombard ou roman, et que les flèches n'ont été qu'une application particulière et plus solennelle des éléments de l'architecture domestique. Le désir tout mondain de bâtir plus haut que ses voisins, remarque-t-il avec une verve mordante qui lui est familière, peut-être aussi je ne sais quelle humeur grotesque, ont eu beaucoup plus à faire avec la construction de nos clochers qu'aucun mystique souci de l'autre vie. Que des idées symboliques se soient rattachées après coup à la

disposition des édifices ecclésiastiques, cela ne pouvait manquer d'arriver à une époque aussi éprise de l'allégorie que l'était le moyen âge. Que les architectes gothiques, par suite de leur amour pour la nature, aient de plus en plus tendu à transplanter dans leurs constructions les beautés de la végétation, M. Ruskin s'applique précisément à le montrer. Toutefois ce qu'il a le plus à cœur de prouver, c'est que le Gothique n'a pas eu sa source dans une intention mystique, qu'il est parti purement des besoins de chaque jour et des conditions du climat. « Laissez là les souvenirs patriotiques, répétait-il dans un discours prononcé à Édimbourg, laissez là les sentimentalités romantiques que vous associez à l'architecture du moyen âge! Le Gothique n'est point une pure tradition ecclésiastique, ni un grimoire de symboles énigmatiques; il n'est point un art à l'usage des chevaliers et de la noblesse : il est un art pour tout le monde et pour toute circonstance, un art d'applications infinies et de renouvellement perpétuel, un art avant tout pratique, de bon usage et domestique. C'est la Renaissance qui était un engouement idolâtrique pour un certain type d'aspect et un aveugle effort pour forcer quand même toute construction à s'adapter à cette ordonnance. Le mérite du Gothique, au contraire, est d'être le système le plus souple qui ait jamais existé, celui qui s'est le plus honnêtement proposé d'adapter l'apparence à la conformation plutôt que la conformation à l'apparence. L'inclinaison de ses pignons, l'ouverture de ses ogives, le nombre et la dimension de ses colonnes, la disposition générale de ses plans, tous ses éléments matériels en un

mot sont comme à l'état fluide et indéterminé : ils peuvent se faire chaumière, cathédrale ou forteresse, se contracter en tourelles, s'étendre en amples salles, se contourner en escaliers ou s'élancer en flèches avec la même grâce facile et sans que leur énergie soit en rien épuisée. A ses meilleures époques, si le Gothique avait besoin d'une fenêtre, il en ouvrait une; il aurait plutôt introduit un jour inutile pour le seul plaisir de la surprise, que de se refuser une ouverture utile par amour pour la symétrie extérieure. »

J'ai à peine lieu de faire remarquer après cela combien l'admiration de M. Ruskin pour le Gothique est loin de s'adresser uniquement aux combinaisons déjà trouvées par les constructeurs du moyen âge, combien il sépare sa cause des néo-gothiques qui ne construiraient pas une chapelle de trente pieds de haut sans la flanquer sur tous ses angles de contre-forts superflus, dans la seule intention de reproduire l'aspect des vieilles cathédrales. A ses yeux, c'est là retomber dans le *légalisme* qui est le principe même de la Renaissance; c'est revenir à la foi superstitieuse qui n'est qu'un respect d'esclave pour un rituel consacré, qu'une aveugle soumission à des pratiques enjointes, à des œuvres pies rédigées en recettes. Ce que M. Ruskin glorifie, ce qu'il veut recommander comme l'âme du Gothique, c'est au contraire l'esprit d'examen, de libre pensée et d'invention personnelle, mais en même temps l'esprit consciencieux et bien réglé qui ne garde son indépendance que pour employer ses facultés à trouver la solution la plus conforme aux exigences de chaque cas particulier. C'est d'abord l'intelli-

gence docile et toujours en éveil qui, tant qu'il s'agit des plans de la maçonnerie, considère honnêtement les données du terrain, des matériaux, de la destination du bâtiment, et qui s'oblige avant tout à satisfaire de son mieux à ces conditions pratiques, sans recourir par indolence aux moyens que d'autres ont inventés pour d'autres fins, sans se laisser détourner du devoir du moment par aucune intention prématurée de décoration. Plus tard, quand il s'agit de décorer, c'est l'imagination non moins sincère qui se donne pleine carrière pour procéder à cette nouvelle œuvre, mais en se fixant aussi résolûment sa tâche, imagination vraiment créatrice qui ne se dégrade pas à faire des bouts rimés de pierre, à prendre des formules données de façades pour y plier de force toute espèce de construction, mais qui cherche à faire sortir la façade de la structure intérieure, comme la fleur sort de la nature de la plante, et qui arrive ainsi à l'harmonie parfaite, à la perfection du poëme architectural où la vérité fournit le thème de la beauté, où l'ornementation accuse l'anatomie de l'organisme, où tous les membres partiels aussi bien que l'ensemble se manifestent par les aspects qui sont comme la poésie visible de leur fonction, comme le moyen le plus propre à causer une émotion en accord avec l'idée que le membre orné peut donner de lui-même à l'intelligence. Je n'ai pas fini encore d'exprimer la pensée de M. Ruskin : le même esprit qu'il admire dans le Gothique et qu'il voudrait voir renaître de nos jours, c'est aussi l'esprit d'ordre par excellence, celui qui n'a pas moins de répugnance pour la licence que pour la servilité, et qui se fait ainsi une loi

d'établir entre ses ornements une règle hiérarchique analogue à celle que la nature met partout, qui les combine de telle sorte que les fines sculptures et les broderies de détail, destinées à être vues de près, restent subordonnées à l'effet général des moulures dont les lignes se distinguent à cinquante pas, comme ce second système de décoration est lui-même subordonné à la grande ordonnance des masses et des ombres qui frappent l'œil à la distance d'un kilomètre.

Mais le principe auquel M. Ruskin tient le plus est celui qu'il énonce en posant comme une règle sans réserve que tout édifice, en tant qu'œuvre d'art, ne doit être que le cadre d'une décoration sculpturale fondée sur l'amour de la nature. Voilà bien une occasion où il prend à tâche, et c'est là chez lui un péché d'habitude, de masquer capricieusement l'étendue de ses idées afin de leur donner une expression qui coïncide avec un de ses axiomes favoris. Dans la préface des *Sept flambeaux*, il raconte imperturbablement de quelle façon il est enfin parvenu à découvrir comment il existe quatre manières de juger et sentir l'architecture, trois mauvaises et une bonne; comment le goût reçu qui décide du mérite d'un monument d'après l'effet de ses masses et de ses proportions générales est au nombre des goûts de bas étage, et comment ceux-là seuls sont des juges compétents qui apprécient la valeur de l'édifice d'après la valeur des décorations sculpturales qu'il est appelé à faire ressortir. La raison secrète de cette décision se laisse facilement deviner. M. Ruskin avait débuté par déclarer que le vrai beau dans toutes ses formes était purement l'em-

preinte des perfections divines laissée par le Créateur sur ses œuvres ; en conséquence, comme les monuments ne sont que des créations de l'homme, il s'est obligé à conclure qu'ils ne pouvaient avoir de vraies beautés que par les sculptures où ils reproduisaient les œuvres divines. Mais quand on en vient aux explications qui servent de commentaire à ces étranges paroles, on s'aperçoit vite que M. Ruskin est loin d'être aussi exclusif qu'il le paraît, et qu'il entend louer bien autre chose que l'habitude de représenter des fleurs, des feuillages et des êtres animés sur les parois des bâtiments. En réalité, les mots *amour de la nature* ont sur ses lèvres un sens ésotérique aussi bien qu'un sens littéral. Ce qu'il embrasse dans cette désignation, c'est le caractère impressionnable et souverainement capable de sympathie, qui est en effet très-accentué chez les artistes gothiques ; c'est l'âme du Nord avec son insatiabilité et sa sublime inquiétude, avec la prédominance que le sentiment y garde sur le raisonnement ; l'âme qui reste ouverte et attentive à tout, également prête à remarquer et à sentir les complexités d'un bouquet de mousse ou la majesté des masses alpestres, la constellation des lumières que tamisent les feuillages, ou les solennités des grandes ombres du soir ; l'âme au fond de laquelle ces mille impressions accumulées produisent une vague aspiration, un indicible besoin de transporter dans ses propres créations tous les divins inconnus et toutes les magies insaisissables par lesquels les réalités l'ont émue e charmée. En d'autres termes, M. Ruskin se souvient d l'architecture classique et des motifs pour lesquels on

coutume de lui décerner la primauté; il ne perd pas de vue cet esprit grec tant vanté, qui était surtout l'esprit de système et la préoccupation de l'agencement. Sa pensée secrète est d'affirmer qu'en architecture comme en peinture le vrai génie est ailleurs, que la véritable excellence a sa source dans une autre espèce d'organisation, dans celle qui ne se contente pas de raisonner et d'exécuter les conclusions qu'elle peut tirer de ce qu'elle a compris et distingué, mais qui crée au contraire à l'instigation de tous ses besoins inconnus, de tous les désirs inassouvis qui s'agitent en elle pour chercher précisément à comprendre ce qu'ils réclament, de toutes les aspirations enfin et de toutes les sympathies que les combinaisons imprévues du grand spectacle de l'univers ont fait tressaillir en elle sans que sa raison fût capable de s'en rendre compte.

Ainsi c'est jusque dans la disposition générale des constructions gothiques ou byzantines, jusque dans leurs particularités les plus purement architectoniques, que M. Ruskin retrouve ce sentiment de la nature qui est à ses yeux le trait distinctif de l'art du moyen âge et, à un moindre degré, de tout l'art chrétien, par opposition à l'art païen. Il le voit dans les foliations et les pénétrations qui sèment leurs trèfles et leurs étoiles de lumière à travers les nefs de nos cathédrales du Nord, comme le soleil sème ses rayons dans les clairières. Il le voit dans les innombrables entrelacements de formes insaisissables qui se perdent dans l'ample effet des masses gothiques, « comme les déchirures et les pans frangés d'un nuage sont englobés dans sa zone menaçante et dans son colos-

sal mouvement d'ascension, ou comme l'indéfinissable réseau des feuilles et des branchages enrichit et varie la grande unité d'un bel arbre, sans l'empêcher de dessiner nettement sur l'azur sa verte silhouette. » Il le voit dans les dômes et les vastes surfaces des Byzantins, où l'ombre s'étend en gradations ininterrompues comme dans la nature, où la lumière se pose en larges nappes sur un dédale de sculptures a peine fouillées, qu'elle rend mystérieuses comme les végétations qui tapissent le fond des ruisseaux. Bien plus, les arcades et les séries de cinq portes (1), où ces mêmes Byzantins variaient avec un sentiment si subtil les intervalles et la hauteur des baies, lui semblent encore un souvenir des bouquets de feuillage où sur cinq feuilles la nature place au centre la plus forte et n'abaisse ses proportions dans la suivante que pour les relever ensuite quelque peu avant d'aboutir à une forme presque imperceptible. Que l'imitation ne soit pas volontaire, il n'importe; tout cela rentre, pour M. Ruskin, dans l'amour de la nature, car tout cela montre des hommes qui avaient senti et comme reçu dans leur âme les mille espèces de grandeur ou de grâce

(1) Toute la section qui a trait à l'architecture byzantine privée et religieuse est fort neuve. Grâce à de minutieuses mesures, M. Ruskin est arrivé à constater l'attention extrême et la délicatesse de tact avec lesquelles les constructeurs byzantins modulaient leurs dimensions et la manière dont ils centralisaient leur décoration en la faisant rayonner autour d'une ouverture, d'un ornement principal placés au centre. A propos de Saint-Marc, il développe avec une grande perspicacité les particularités de style et les conditions normales d'ornementation qu'entraînait le grand principe byzantin, celui de revêtir de marbres les murailles des édifices. Il a encore des aperçus à la fois justes et poétiques sur l'influence que cette architecture coloriste a exercée sur le génie si distinctif de l'école vénitienne.

que renferment les œuvres de Dieu, des hommes qui, au lieu d'être tout occupés à appliquer sans émotion des principes géométriques ou à chercher des moyens logiques d'accomplir leurs propres volontés, avaient été comme obsédés par les beautés infinies que la nature doit précisément à sa libre variété, à son horreur pour la logique et la rectitude mathématique, et qui avaient su ainsi apprendre d'elle le secret qu'elle seule peut révéler, le divin principe en quelque sorte qu'elle applique sans cesse : celui d'allier partout la complexité qui intéresse à l'unité qui soulage, de produire ses effets d'ensemble par d'innombrables détails, de construire des symétries en modulant une même donnée dans des formes distinctes; en un mot, de n'être jamais ni divisible, ni vide, et de toujours laisser deviner plus qu'elle ne permet de distinguer.

« Le Grec se complaisait dans ses triglyphes et ses feuilles d'acanthe, et il ne désirait plus rien au delà : il excellait à réaliser ses projets, à disposer artistement ses lignes ; il avait un art auprès duquel les procédés byzantins ne sont que barbarie. Il n'est pas moins vrai qu'il y a dans cette barbarie une puissance qui ne sait point analyser ni expliquer, mais qui est compréhensive et mystérieuse, puissance qui ne se possède ni ne se dirige, qui a plus de foi que de réflexion, qui sent plus qu'elle ne parvient à exprimer, et qui, semblable au vent ou au torrent des montagnes, souffle et s'épanche au gré de son seul entraînement. Il ne lui était pas possible de trouver le repos dans l'expression d'aucune forme. Elle ne pouvait pas s'enterrer, comme l'âme grecque, dans une de ses inventions ; son écriture d'images était empruntée aux ombres des tempêtes et des montagnes : elle était parente et amie de la nuit et du jour qui règnent sur la terre elle-même. ».

Si large toutefois que soit cette manière d'entendre l'amour de la nature, M. Ruskin n'est pas moins disposé à soutenir sans réserve aucune le sens littéral de son axiome; et à vrai dire, quand il rattache à ce même amour toutes les qualités possibles d'imagination, il a bien l'air de le faire tout à point pour mieux pouvoir soutenir ensuite que « toute décoration monumentale ne doit emprunter ses motifs qu'aux œuvres de Dieu. » Si nous voulons voir renaître une école vivante d'architecture, répète-t-il, une école dont les productions intéressent vraiment les populations et suivent, comme la littérature, le mouvement des esprits, il faut tout d'abord en finir avec les chapelets, les rosaces, les œufs et les flèches, avec les casques, les lyres, les vaisseaux, les bottes et les rubans que nous sculptons à grands frais sur nos édifices. Au lieu de cette friperie que depuis des siècles notre inertie et notre vanité se laissent imposer si patiemment; au lieu des stucs, des plâtres peints en marbre, et de toutes les misérables faussetés dont nous déshonorons nos maisons; au lieu surtout des redites sans fin de la Renaissance, il s'agit de sculpter sur nos édifices les fruits et les fleurs de nos campagnes, d'y transporter tout ce que les feuillages de nos bois et de nos buissons ont de secrets pour nous charmer, tout ce que les créatures de l'air, de la terre et des eaux possèdent d'indicibles puissances pour parler à notre esprit. — Mais qui s'arrête? demandera-t-on; qui songe seulement à déchiffrer un monument comm un livre? — Qui songerait, répond M. Ruskin, à lire Dante ou Shakspeare, si, pendant des centaines de pa-

ges, ils s'étaient bornés à cadencer sur des rhythmes musicaux des paroles insignifiantes? C'est la Renaissance qui a commencé par rendre l'architecture incapable de fixer l'attention d'une créature pensante : elle nous a habitués à ne pas même lever les yeux sur nos monuments, à en considérer d'avance la décoration comme une docte technologie, comme quelque chose d'analogue aux grands mots barbares que nous laissons débiter au savant, en nous disant que c'est à lui de les comprendre, mais que pour notre part nous n'avons rien à y voir. Le paysage que le XVIIe siècle a vu naître n'a été précisément qu'une tentative pour combler le vide qu'avaient laissé à la fois la disparition des beaux costumes du moyen âge, des belles et vives couleurs qui enveloppaient de tous côtés nos pères, et l'extinction de toute cette littérature, de toute cette poésie populaire qui s'écrivait en images sur les églises et les maisons pour faire d'elles autant de bibles illustrées, autant de moyens d'éducation. Mais le paysage ne saurait satisfaire à lui seul les besoins qui ont ainsi été privés de leur aliment. Passé la jeunesse, la grande majorité des hommes n'ont plus assez d'imagination, ni de loisir, ni de liberté d'esprit pour entrer dans le sentiment du paysagiste, ou pour aller chercher ses œuvres dans les musées et les galeries où elles se cachent. Il n'y a qu'un art qui puisse arrêter le passant au milieu de ses courses affairées et le disputer à ses idées fixes, qui puisse verser dans son cœur et sa tête une goutte des sources d'eau vive ; au sein de nos villes, de nos déserts de pierre, l'architecture seule est à même de continuer le bienfaisant office dont la nature

5.

a été chargée, et qu'elle accomplit sans relâche dans les ombres de la vallée ou dans la calme lumière des plaines, dans les flots des mers et dans les montagnes de vapeurs du firmament : le divin office de fournir une nourriture salubre à toutes nos facultés, de nous offrir incessamment des sujets d'observation, des motifs de pensée, des *invites* d'émotion ; de nous entretenir dans la joie et le contentement, de nous forcer doucement à conserver en pleine activité la totalité de notre être et à ne pas devenir purement les ouvriers d'une profession ou les monomanes d'une inquiétude.

N'y a-t-il pas lieu de réfléchir et de nous effrayer, demandait M. Ruskin dans un discours prononcé à Edimbourg pendant la guerre de l'Inde, quand nous comparons les rôles que viennent de jouer l'Écosse et l'Inde? L'héroïsme, le dévouement, la grandeur morale ont été du côté de la pauvre Écosse, qui n'a, pour ainsi dire, pas un monument d'art ; la cruauté, la perfidie et la lâcheté ont été la part de l'Inde où le sentiment de l'art est si vif, si universel, que le moindre objet fabriqué par ses ouvriers est pour l'Europe un déploiement de désespérante beauté. — L'art ne serait-il donc propre qu'à encourager l'indolence et la volupté qui enfantent la fraude et tous les emportements inhumains? — Non, répondait M. Ruskin, ce n'est pas l'art en lui-même qu'il faut accuser de la dégradation qui jusqu'ici s'est partout et toujours déclarée à la suite de ses progrès ; c'est la corruption où il est tombé en s'éloignant du but pour lequel Dieu nous a donné les facultés dont il procède. La mission de l'artiste est d'interpréter la nature, d'expri-

mer ce que ses yeux ont pu y découvrir, ce qu'elle lui a inspiré de pensées et d'affections. L'art est salutaire dans la mesure exacte où il est propre à détacher les hommes d'eux-mêmes, où il les amène à s'oublier pour trouver leurs délices dans ce qui n'est pas eux, dans les œuvres de Dieu ; il est funeste dans l'exacte mesure où il les pousse à concentrer leur attention sur eux-mêmes, à s'absorber dans les conceptions de leur propre cerveau, dans le culte de leurs propres volontés, dans l'accomplissement des projets de leur vanité personnelle. Pour tout dire, l'art est fécond en résultats de vie en tant que l'artiste peint ou sculpte parce qu'il a foi en la vérité de ce qu'il exprime et parce qu'il aime l'objet qu'il représente ; il est fécond en résultats de mort en tant que l'artiste ne choisit et ne traite son sujet qu'en vue de faire parade de son talent et pour travailler à se faire admirer lui-même.

En définitive, le principe, le sentiment que M. Ruskin traduit par ces mots, l'*amour de la nature*, est comme un point incandescent d'où part un cône de lumière qui arrive à embraser tout son esprit. Il n'en sort rien moins qu'un plan général pour la rénovation et la transformation absolue de l'art; seulement c'est un plan qui n'a rien de systématique, qui n'est nulle part exprimé tout d'un bloc; un plan qui ressemble à un *svod* plutôt qu'à un code, et qui s'est formé peu à peu par la combinaison de mille idées parfaitement indépendantes à l'origine. On peut le résumer ainsi : l'art, tel que la Renaissance l'a fait, est simplement une fabrication de produits qui ne visent qu'à causer une sensation agréable,

qui n'ont de prix, comme les parfums, que par le plaisir momentané qu'ils procurent. Il faut, au contraire, que l'art devienne un instrument d'éducation, un effort constant pour enfanter des œuvres qui portent avec elles une signification sérieuse et une influence durable, qui aient une valeur réelle par les connaissances, les pensées et les sentiments qu'elles engendrent dans l'esprit et dans l'âme des peuples. — L'art appartient maintenant à la classe des romans et de toutes les séduisantes fictions où l'écrivain ne veut qu'amuser ses lecteurs et se faire honneur à lui-même. Il faut au contraire que l'art prenne rang à côté de l'histoire, de la science et de la morale, qu'il soit un langage employé par l'artiste pour communiquer à ses semblables les résultats où il est arrivé en s'appliquant à connaître la vérité, à rechercher les causes et les destinations des choses, à sentir ce qu'elles peuvent nous révéler sur la sagesse et la bonté du Créateur qui les a faites belles pour notre joie, grandes et sublimes pour éveiller notre hommage. — L'art enfin est quelque chose d'analogue à la politique et à l'égoïsme; c'est l'occupation d'un homme qui, loin de chercher à apprendre ce qu'il ignore, ne songe qu'à appliquer ses idées, à rêver d'après ses goûts comment les choses devraient être pour lui convenir, ou à calculer la plus habile tactique à suivre pour obtenir avec ses couleurs les résultats qu'il désire, et avant tout pour grandir sa propre importance. Désormais, il faut que l'artiste ait pour mobile le seul noble instinct de notre être, celui qui est en même temps le principe de tout amour, de tout dévouement et de tout progrès intellec-

tuel ; il faut que ses inspirations lui viennent de ces indicibles besoins qui nous font mettre notre joie à découvrir ce qui nous avait échappé, à rendre justice aux valeurs que nous n'avions pas appréciées, à faire aimer aux autres ce que nous avons appris nous-mêmes à aimer. Il n'y a que ce mobile qui puisse assurer à l'art une éternelle jeunesse; il n'y a que lui qui puisse donner à l'artiste la puissance de créer des œuvres vivantes et efficaces, des œuvres certaines d'être toujours neuves parce qu'elles seront l'incarnation de l'esprit toujours en progrès, et également certaines d'exercer une influence salutaire parce qu'elles tendront à développer chez tous les aptitudes qu'ils ont pour observer, admirer et s'ouvrir eux-mêmes des sources de satisfaction.

Quant à l'architecture, M. Ruskin demande d'abord que l'élément architectonique, qui ne peut pas contribuer à faire connaître et apprécier les œuvres de Dieu, cesse d'y jouer les premiers rôles pour redevenir simplement le serviteur de l'élément d'expression. Depuis la Renaissance, la sculpture n'intervenait plus que pour aider à l'effet des masses et des proportions géométriques : il faut au contraire que l'architecte se propose une espèce d'effet qui dépende surtout des sculptures ; il faut que l'ordonnance des masses et le style des détails purement géométriques soient combinés en vue de fournir des occasions de sculpture et de faire valoir les sujets sculptés. Une seconde thèse, qui est un corollaire de celle-ci et que M. Ruskin a grandement à cœur, c'est que l'architecture et la sculpture ne devraient point être deux professions distinctes, et qu'entre elles il ne devrait

pas y avoir plus de différence qu'entre la peinture monumentale et la peinture *mobilière :* le mot est de notre auteur. Comme au moyen âge et comme chez les Grecs, répète-t-il, il importe que le maître constructeur soit aussi le maître sculpteur de son œuvre; ou plutôt il importe que l'architecture, la science de bâtir et de disposer des lignes devienne simplement une branche secondaire de l'art du sculpteur. Les Giotto et les Michel-Ange n'étaient pas de simples ordonnateurs de proportions; et la sculpture comme l'architecture n'ont fait que se dégrader en se désunissant : l'architecte est devenu un ingénieur et rien de plus; le sculpteur s'est laissé entraîner chaque jour davantage vers les statuettes et les grandes statues, qui ne sont que de grands jouets.

Ce n'est pas tout. Cette question du renouvellement de l'art par la substitution de la sincérité à la vanité se relie intimement à une autre question plus grave peut-être, celle de la *liberté de l'ouvrier*. L'Europe moderne a une mauvaise arithmétique. L'importance excessive que depuis la Renaissance nous attachons au fini de l'exécution, à l'exactitude grammaticale, à la rhétorique du *beau* style, nous condamne à perdre tout ce qu'il existe de pensées, de sentiments au fond des esprits quelquefois bien doués, mais incapables de s'exprimer irréprochablement avec le ciseau. Elle nous a rendus comme ces beaux parleurs qui, à force de se préoccuper du bien-dire, ne peuvent plus obéir aux mouvements de leur propre esprit, ni apprécier dans la conversation de l'homme simple ce qu'il peut montrer d'in-

telligence ou de cœur sous des formes incorrectes. Parmi les titres de gloire du Gothique, M. Ruskin cite en première ligne sa rudesse; non pas que la rudesse soit bonne en soi, mais parce que celle des sculptures du moyen âge porte en elle la preuve que le maître constructeur laissait à chaque ouvrier la liberté de choisir dans une large mesure les fleurs ou les feuillages qu'il voulait représenter et de les traiter comme il les sentait lui-même. En renonçant ainsi au mérite secondaire de l'exécution, à ces qualités de correction et de manipulation qui n'exigent que de la patience et du savoir, le Gothique s'est assuré l'avantage bien plus précieux d'utiliser toutes les parcelles de génie inculte qui pouvaient se rencontrer chez l'ouvrier. Il a animé ses murailles d'une multitude de sculptures dont chacune respire une âme d'homme, dont chacune raconte, peu importe que ce soit en bégayant, comment un être intelligent a vu et conçu un objet, comment il a su le rendre sous l'influence d'une impression particulière. Au contraire, avec cette délicatesse dont nous sommes si fiers, avec notre crainte incessante de la critique et notre incessante prétention de rendre nos œuvres irréprochables et méritoires, nous avons gagné le poli en perdant la pensée; nous nous sommes voués à des ornements qui, pour être de beaux produits de fabrique, ont cessé d'être des produits intellectuels. Pour ne citer qu'un des moindres résultats de notre beau dédain, nous avons enlevé à notre sculpture le bénéfice de la verve facile, des saillies joyeuses ou mordantes, de toute cette imagination populaire et de tout ce talent d'accentuer qui

s'épanchent dans les illustrations et dans les caricatures de nos livres, comme ils s'épanchent aussi dans le langage des classes ouvrières.

En Grèce, comme en Égypte ou en Assyrie, remarque M. Ruskin, le maître constructeur imposait à ses ouvriers une obéissance d'esclave, — avec cette seule différence que le Grec, plus impatient de toute imperfection, préférait rabaisser le style de sa décoration en ne faisant exécuter que des ornements symétriques susceptibles d'être parfaitement taillés par un esclave sans intelligence ; tandis que l'Assyrien ou l'Égyptien, pour confier au ciseau de ses ouvriers des figures d'hommes ou d'animaux, prenait le parti de réduire ses dessins à des formules invariables et à demi enfantines. Dans le système gothique, ou autrement dit dans le système essentiellement chrétien, la servitude de l'ouvrier est complétement supprimée. « Pour les petites comme pour les grandes choses, le christianisme a reconnu la valeur individuelle de chaque âme; et d'un autre côté, en même temps qu'il reconnaît cette valeur, il proclame aussi l'imperfection de chaque âme, en faisant consister pour elle toute dignité dans le sentiment de son indignité... A tout esprit qu'il appelle à son service, il adresse donc la même exhortation : Fais ce que tu peux, confesse franchement ce que tu ne peux pas ; ne souffre jamais ni que ton effort soit amoindri et rabaissé par la crainte de l'insuccès, ni que ton aveu d'impuissance soit arrêté par la crainte de la honte. » Le point où veut en venir M. Ruskin, c'est qu'avec ce mélange de modestie et de noble ambition, avec cette disposition à laisser

à l'ouvrier la liberté de l'erreur pour lui donner la liberté de la pensée, le système gothique contribuait à faire des hommes au lieu de faire des machines. La question grandit ainsi jusqu'à toucher à tous les intérêts moraux de l'individu et de la société, et elle s'étend pour M. Ruskin à presque toutes les branches de la fabrication industrielle.

« Peu importe pour quel travail vous employez vos ouvriers : si vous exigez d'eux l'infaillibilité, si vous voulez que leurs doigts mesurent les degrés comme des dents d'engrenage et que leurs bras décrivent des cercles comme des compas, il faut que vous leur enleviez leur humanité ; il faut que, dix heures par jour, l'œil de l'âme soit cloué sur la pointe du doigt, et que toutes ses énergies se concentrent dans les nerfs qui guident la main pour qu'elle ne dévie pas de son impassible précision. Littéralement, il faut que l'âme s'use comme la vue et qu'en définitive l'homme s'anéantisse, qu'il se réduise, pour ce qui est de son rôle intellectuel dans le monde, en un tas de limaille et de cendre, sans autre chance de salut que son cœur, qui ne peut pas se transformer en compas ou en dents d'engrenage, mais qui, les dix heures finies, se dilate dans les sentiments humains du foyer domestique. D'un autre côté, si vous voulez faire un homme du manœuvre, il perd tout de suite ce qui distingue la machine. A peine commence-t-il à penser, à imaginer, à faire n'importe quoi qui vaille la peine d'être fait, que vous voyez sortir tout ce qu'il renferme de rudesse, de sottise, d'incapacité, honte sur honte, échec sur échec, hésitation sur hésitation ; mais aussi tout ce qu'il a en lui de majesté se dégage, et nous n'en connaissons la hauteur qu'en voyant les nuages qui s'y arrêtent. Que ces nuages soient sombres ou lumineux, derrière eux et en eux, c'est une transfiguration qui s'opère : ce qui n'était qu'une machine devient un homme. »

On a pu juger combien la théorie artistique de M. Ruskin était intimement unie à ses idées religieuses. Évidemment cette alliance a beaucoup contribué à son succès, et cela de plus d'une manière. Il n'est point douteux que la foi de l'Angleterre n'ait grandement simplifié pour lui la tâche d'initier les esprits à une esthétique plus élevée que celle qui a cours depuis des siècles; il n'a eu en quelque sorte qu'à dire à ses lecteurs : Vous savez la distinction qu'on vous a appris à établir entre le judaïsme et le christianisme, entre le régime de la loi et celui de la grâce; eh bien ! ce que je vous demande, c'est d'appliquer à l'architecture et à la peinture l'idée que vous vous faites de la nouvelle alliance, de mettre l'esprit qui vivifie à la place de la lettre qui tue. Cet avantage, à vrai dire, n'est pas sans entraîner plus d'un inconvénient. Toutefois on serait injuste si l'on prenait M. Ruskin pour un théologien qui se borne à décider sur les choses d'art d'après des convictions préalables sans rapport avec l'art. Ce n'est pas de ses croyances religieuses qu'il part, c'est plutôt à ses croyances religieuses qu'il cherche après coup à ramener des idées qui lui sont venues de mille côtés, et qui sont vraiment sorties de ses observations et de ses impressions. Ajoutons à cela ce que j'ai déjà remarqué, mais qui vaut la peine d'être relevé à deux fois; — car il y va du fait qui constitue à mon sens le caractère essentiel du mouvement artistique de l'Angleterre, et qui permet seul d'apprécier ses chances d'avenir; — c'est qu'en réalité les goûts et les instincts que M. Ruskin et plus d'un autre combattant cher-

chent à faire triompher dans l'art ont une intime parenté avec les tendances que la race anglo-saxonne a portées dans la religion comme dans la politique. L'accusation que notre auteur lance à la Renaissance d'avoir tué l'architecture par son servilisme, la répulsion qu'il éprouve pour la prostration du sentiment personnel devant l'autorité des procédés classiques, sont quelque chose de tout à fait semblable aux attaques dirigées par la réforme contre la doctrine catholique qui n'attribue qu'à l'Église le don de connaître surnaturellement la vérité, et qui en conséquence enjoint aux individus de faire abstraction de leur conscience et de leur intelligence pour adopter et pratiquer ce qui est prescrit par l'Église comme le vrai et le bien. Quand il reproche aussi à la Renaissance ses éternelles préoccupations du beau savoir-faire, quand il loue par opposition l'*humilité* gothique qui, en empêchant l'artiste d'être sans cesse obsédé par l'idée fixe de rendre son exécution admirable, lui laisse la liberté d'écouter ses inspirations et de viser à un plus noble but, il n'est pas moins facile de reconnaître là toute la psychologie et la morale protestante : pour combattre les œuvres méritoires du catholicisme, la Réforme se servait presque des mêmes mots ; elle leur reprochait de rabaisser la morale en apprenant aux hommes à n'agir que pour se faire valoir auprès du ciel, et en les habituant à ne se rien proposer de mieux que *le bien-faire* de bas étage où l'on peut arriver sans avoir le bon esprit.

Ce rapport intime entre les instincts religieux de l'Angleterre et les tendances qui s'y manifestent aujour-

d'hui dans le domaine de l'art s'accentue encore davantage dans les pages où M. Ruskin s'attaque à une autre conséquence de la Renaissance, à la confiance exagérée que nous plaçons dans la science.

« Toutes les connaissances d'anatomie, de perspective ou de géométrie, insiste-t-il, ne mettront jamais un homme à même de deviner comment une chose *doit* être et apparaître, quand il n'a pas vu de ses yeux comment elle était et comment elle apparaissait en réalité. On n'a pas assez compris la différence radicale qui existe entre les fonctions de l'artiste et du penseur, entre leurs facultés respectives. L'artiste n'est pas autre chose qu'un homme qui a reçu de Dieu le génie de voir et de sentir, de se rappeler les apparences et les impressions qu'elles lui ont causées. Sans rien savoir sur la constitution géologique des roches, d'un seul coup d'œil, un voyant comme Turner en découvre plus sur la forme des montagnes que toutes les académies n'en sauront jamais. Sans avoir jamais tenu un scalpel, un fils de teinturier, un Tintoret, n'a qu'à laisser aller sa main pour révéler ur le jeu des muscles une multitude de vérités qui déjoueront tous les anatomistes de la terre. »

De fait, tout ce qui peut être réduit en formule, tout ce qui peut s'enseigner et être appris à volonté par tout le monde, est précisément ce qui n'a nulle valeur pour l'art. Le génie propre du peintre ne commence que du moment où l'artiste se montre capable de rendre sensible pour d'autres ce qui est indéfinissable et passager, ce qu'il ne pourrait pas lui-même expliquer par des paroles. Il fait ses preuves de compétence quand il réussit à traduire instinctivement l'expression qui tient à des finesses de lignes inappréciables pour la raison, le mouvement vivant des muscles qui ne se laisse pas mesurer

au compas, le je ne sais quoi qui est le prestige de la grâce ou de la majesté. En définitive, la mission de l'artiste est de rendre un témoignage de témoin oculaire, et s'il ne peut pas dire : *Veni*, *vidi*, il ne pourra jamais dire : *Vici.* Il est impossible de transmettre à un homme le résultat des facultés de son voisin, impossible de parvenir, par une substitution du génie d'autrui, à le rendre capable de produire de belles œuvres sans qu'il ait lui-même du génie. « La grandeur en fait d'art ne peut ni être acquise ni enseignée : elle est simplement *l'expression de l'âme d'un homme que Dieu même a fait grand.* »

Je m'arrête sur ces mots : ils résument admirablement toute la polémique de M. Ruskin contre la Renaissance, et ils nous permettent de voir combien son esthétique est loin d'être purement de la théologie retournée. Au fond il s'agit de savoir si l'art doit être l'expression du sentiment individuel, ou s'il doit être l'application des règles impersonnelles que la raison peut déduire des connaissances universelles; pour mieux dire, à propos de l'art, il s'agit de la vieille querelle du Nord et du Midi qui n'a pas cessé de rouler sur les droits de l'individualité et sur l'autorité de la raison commune. On a souvent remarqué que l'homme du Midi était plus indolent, plus enclin à l'habileté, plus porté à abdiquer devant la tradition ou l'opinion générale. Cela est vrai, mais cela ne va pas au fond de la vérité. A bien voir, si les races latines ont toujours sacrifié ou laissé sacrifier l'individu, c'est parce qu'elles ont toujours eu une confiance excessive dans l'éducation, dans le savoir qui s'acquiert,

dans les systèmes d'administration, ou dans les lois générales qui entreprennent d'assurer à tous, aux ineptes comme aux sages, les résultats de la sagesse et du génie. Prenons le contre-pied de cette foi en la raison commune, nous aurons le secret de la libre activité qui est la gloire du Nord.— C'est en affirmant la fatalité de la grâce ou autrement dit l'impuissance de tous les moyens de direction humaine que le protestantisme a fondé la liberté de conscience; c'est en niant l'efficacité des pouvoirs ou des règlements qui sont censés représenter l'intelligence collective d'une nation, que l'Angleterre a fondé la liberté politique; et M. Ruskin, aussi, en niant sous une autre forme la science qui peut tomber dans le domaine public, ne fait que proclamer la suprématie de l'inspiration individuelle. Quant à ses instincts du moins, son esthétique est franchement anglaise. Le sentiment d'où sont sorties ses attaques passionnées contre l'art antique et la Renaissance, le penchant qui a fait de lui un apôtre si fervent du Gothique, la manière même dont il aime à mêler sa théologie et ses idées sur l'architecture ou la peinture, tout chez lui procède de la même source. S'il continue la lutte de Luther contre l'universalisme religieux de Rome, il continue également celle de Witikind contre l'empire universel de Charlemagne. Son vrai mobile enfin, c'est l'amour de la vie et la haine de la mort; c'est l'horreur anglo-saxonne pour les règlements et les légistes; c'est l'individualisme indomptable de cette race germaine dont la mission semble être de défendre partout les droits de la personnalité contre le communisme de la raison.

Ce qu'il se mêle d'exagération à la thèse soutenue par l'éloquent écrivain, ce qu'il y a de faux et d'intempérant dans la façon dont il prétend régénérer l'architecture en l'obligeant à ne plus être de l'architecture, — je me suis peu arrêté à le relever. Chacun pourra le faire à ma place. C'est assez d'indiquer ici la tache noire, le symptôme menaçant du parti pris qui vicie toutes les conclusions de M. Ruskin. Chose remarquable, au moment même où il fait une charge à fond contre les rituels nationaux et les formulaires universels, il est déjà aux trois quarts subjugué par l'idée fixe qui le poussera bientôt à se retourner contre le sentiment personnel et à entasser Pélion sur Ossa dans le seul but de l'exclure de la peinture. Cette idée fixe, c'est la préoccupation immodérée de la *signification* des œuvres d'art, des connaissances qu'elles peuvent transmettre, de l'enseignement qu'elles peuvent donner à l'esprit. Sa théorie sur l'ornementation n'a pas d'autre sens : il réduit à rien et compte comme rien les effets particuliers que l'architecte peut produire par la disposition de ses masses, de ses grandes lignes; il juge les monuments en littérateur, et il va jusqu'à exiger qu'eux aussi, avec leurs fenêtres, leurs toits et leurs amas de muettes pierres, deviennent en quelque sorte une grande feuille d'idées imprimées en relief. On devine par là comment il se comportera envers la peinture; et, en effet, c'est dans ses opinions sur la peinture que nous allons voir ressortir tout ce que son esthétique a de dangereux et de contradictoire. Le tableau peut retracer tant de choses qui peuvent se penser et se dire.

Parmi les diverses formes de la poésie, c'est celle où la langue de l'imagination, qui consiste à exprimer un sentiment humain au moyen des aspects de la nature, risque le plus de se faire prendre pour une simple description de la nature. Cette erreur, vers laquelle les *penseurs* ont été de tout temps entraînés, M. Ruskin s'y livrera presque sans réserve ; il s'y livrera au point de vouloir que le seul but du peintre soit de faire connaître les objets dans leur manière d'être impersonnelle, de faire connaître comme elles sont hors de lui les choses qui ne sont pas lui : et à quoi cela revient-il, sinon à lui défendre, ou au moins à le mettre dans l'impossibilité d'exprimer par son œuvre sa propre personnalité?

CHAPITRE IV

SES ÉCRITS SUR LA PEINTURE, ET LA PART QU'IL Y FAIT A LA VÉRITÉ.

Le grand ouvrage de M. Ruskin sur la peinture a le grave inconvénient d'avoir été commencé en 1843, alors que le gradué d'Oxford n'était pas encore âgé de vingt-quatre ans, et d'avoir été terminé seulement en 1860, alors que l'auteur avait eu dix-sept années de plus pour étendre son expérience et apprendre à mieux lire en lui-même. Comme je l'ai dit, l'intention première de M. Ruskin avait été surtout de venger Turner des critiques qui l'avaient assailli, et de démontrer à l'Angleterre qu'elle possédait en lui un peintre de génie, un maître destiné à marquer à côté des Giotto, des Michel-Ange et des Titien, comme le créateur d'une ère nouvelle. A cette époque aussi le paysage absorbait presque exclusivement l'attention du jeune écrivain : c'était l'amour de la nature qui l'avait mené à l'amour des œuvres d'art où la nature est représentée, et dans une large mesure il se contentait d'appliquer à toute la peinture des goûts et des idées qui n'avaient été éveillés en lui que par une des branches les plus restreintes de cet art. Plus tard, entre son premier et son second volume, un assez long

séjour en Italie, — où il avait cependant déjà fait plusieurs voyages, — semble avoir apporté à ses vues d'importantes modifications : les maîtres primitifs produisirent sur lui une vive impression, et les études sur l'art gothique auxquelles ils contribuèrent probablement à l'entraîner firent encore plus époque dans son développement. A travers ces changements de circonstances, l'ouvrage, qui d'abord avait été entrepris pour répondre à un article de *revue*, fut continué par intervalles; et comme M. Ruskin a toujours maintenu la lettre de ses premières décisions, tout en en modifiant plus ou moins le sens; comme il y est toujours revenu tout en posant de nouveaux principes, ses cinq volumes ressemblent un peu à une zone de terrain qui renferme dans son sein des fossiles de différents âges, des êtres appartenant à des créations successives séparées l'une de l'autre par des cataclysmes. Des opinions qui n'ont pu résulter que d'une expérience incomplète, des idées qui, à mon gré, représentent seulement la première idée qu'on se fait de la peinture, reçoivent une interprétation et sont appuyées par des raisons qui dénotent un esprit pleinement ouvert, pleinement arrivé à voir et sentir ce qui ne se laisse découvrir qu'en dernier lieu.

Pour qui se contenterait de feuilleter les *Peintres modernes*, le livre serait une énigme insoluble. A lire par passages le premier volume, celui où M. Ruskin a définitivement arrêté les formules de sa théorie, on serait tenté à chaque instant de le prendre pour un réaliste à la française, pour un adepte de cette école positiviste

qui met un tronçon de chou bien rendu au-dessus de toutes les pensées, de toutes les affections de l'âme humaine, et qui, j'en ai peur, est bien moins inspirée par l'amour du vrai que par un sourd besoin de ravaler toute la partie morale de notre être, par ce cynisme qui se plaît à proclamer qu'il ne s'agit point d'approuver ou de blâmer, de perdre son temps à se demander ce qu'on peut concevoir comme le beau ou le bien, mais que la seule bonne chose est d'être un habile homme, de tout comprendre et de tout constater sans préférence et sans blâme, le mal comme le bien, le laid comme le beau, le laid et le mal surtout, qui sont

« Comme un affront sanglant à la Divinité. »

En tout cas, on sait le programme de l'école et comment il se réduit à étouffer dans l'art toute imagination, à demander que les tableaux n'expriment aucune pensée et ne soient en rien une création de l'homme. Que M. Ruskin ait jamais partagé les intentions de ce réalisme, je ne le prétends point; toujours est-il qu'il arrive souvent à parler le même langage : il ne répète pas seulement que l'unique but de l'art est de faire connaître la réalité telle qu'elle est, il semble prendre plaisir à rabaisser l'homme pour grandir les choses; il s'irrite à la seule pensée qu'un artiste puisse se permettre d'entretenir le public des petites conceptions de son petit cerveau ; il est décidé d'avance à croire que tout mérite, dans un tableau, ne peut consister qu'en un compte rendu, que tout ce qui n'est pas un compte rendu ne

saurait être qu'un défaut et une honte. L'erreur toutefois serait grande si l'on se hâtait de juger sur ces apparences. Il suffit de tourner un feuillet, et voilà que le disciple de M. Comte se change en une sorte de mystique. Ce même homme qui veut que la peinture se donne tout entière à l'étude du monde extérieur, et qui ne conçoit pas même qu'elle puisse être vraie en exprimant la nature humaine, il se trouve qu'il accorde à peine le nom de vérité à l'apparence matérielle des choses. Ce même homme qui réclame sans cesse la réalité, toute la réalité, rien que la réalité, il se trouve qu'il la demande au nom de la foi religieuse et par zèle pour la dignité humaine. S'il ferme à l'artiste ce qu'on appelle le monde de l'idéal, c'est pour que l'art soit fondé sur l'oubli de nous-mêmes, sur la sympathie qui porte toute notre attention et toutes nos affections vers ce qui n'est pas nous. S'il est le plus absolu des réalistes, c'est parce que les réalités sont l'œuvre de Dieu, parce que le devoir de l'homme est de consacrer humblement toutes ses facultés à pénétrer leurs divines significations, parce que la plus noble attitude pour lui est de s'agenouiller à leurs pieds pour écouter comme un disciple et adorer comme une créature, au lieu de prétendre, comme Satan, opposer ses propres conceptions à celles du Très-Haut.

Le fait est qu'il y a chez M. Ruskin deux instincts contraires qui ne sont jamais parvenus à s'entendre, et qu'il n'a jamais cherché à concilier qu'en apparence. Au lieu de les mettre réellement d'accord en les tempérant l'un par l'autre, il a préféré se déguiser leur conflit par d'éternelles confusions d'idées. Faut-il attribuer à l'âge

seul les tendances réalistes qui dominaient le gradué d'Oxford au moment où il a conçu sa doctrine? Je ne le pense pas : ces tendances tiennent évidemment à une soif d'observations et de connaissances qui fait partie intégrante de sa nature. Mais pour autant, je ne puis m'empêcher de croire que, dans le principe, il avait beaucoup cédé aussi à ce penchant de jeunesse qui est bien une des sources du mauvais réalisme, penchant tout négatif qui, à notre premier contact avec la vie, s'empare plus ou moins de nous tous, parce que tous plus ou moins, dans notre enfance, nous n'avons fait que rêver au gré de nos désirs, penchant irrité qui se venge de ces rêves trompeurs en traitant de mensonge tout ce qui ressemble à un sentiment et en ne voulant plus estimer que le talent de voir juste ce qui est. Et cependant dès cette époque j'aperçois déjà chez M. Ruskin toutes les tendances du moraliste. Tandis que l'influence de son âge, ajoutée à ses besoins intellectuels, le pousse vers un art qui ne vise qu'à rendre compte des faits, l'ensemble de son caractère le porte et l'oblige à évaluer toute œuvre humaine d'après l'état moral qu'elle manifeste. L'effet qu'un tableau peut produire n'est pas ce qui le frappe le plus, ce sont plutôt les facultés qui ont contribué à produire le tableau. Ainsi s'explique pour moi l'origine de sa théorie : elle m'apparaît comme un résultat de ce conflit, comme un effort involontaire pour satisfaire à la fois ses deux instincts sans rien rabattre de l'un ou de l'autre.

Mais tout d'abord qu'est-ce au juste que la *vérité* dont M. Ruskin est bien près de faire l'*alpha* et l'*oméga* de

l'art? La question avec lui n'est point superflue, car à chaque instant il confond les faits et nos idées des faits, le phénomène extérieur et la pensée qu'il éveille en nous. En parlant des montagnes, qui nous font songer à la brièveté de la vie et à notre néant, aux générations qui ont contemplé avant nous le colosse de granit, et à celles qui le verront encore debout quand nous ne serons plus, il appelle ces réflexions et ces impressions la *vérité de la montagne :* il les considère comme un pathétique qui fait positivement partie de sa substance. Il est donc bon de se tenir sur ses gardes, et ici en particulier on se méprendrait du tout au tout si l'on supposait que la vérité sur laquelle il insiste fût purement celle du trompe-l'œil, celle qui fait illusion en nous donnant la *sensation* de la réalité. M. Ruskin n'a que mépris pour ce misérable talent dont la plus haute ambition est de « mettre nos sens en contradiction l'un avec l'autre, de faire dire à nos yeux qu'un objet est rond quand nos doigts disent qu'il est plat, et dont le plus sublime effort est de nous causer un plaisir absolument semblable à celui que nous cause un tour de jonglerie. » Son grand ouvrage tout entier pourrait être considéré comme une ongue polémique contre l'erreur populaire qui ne voit dans la peinture qu'un art d'imitation. La thèse qu'il développe, c'est que la recherche de la vérité d'apparence est précisément ce qui a perdu les peintres du passé, ce qui les a précipités dans toutes les faussetés où ils sont tombés sur le fond des choses, et que la gloire de Turner, comme le principe de son génie, est d'avoir visé plus haut que cette vulgaire ressemblance de superficie.

« Les Salvator, les Claude, les Cuyp et les Poussin, dit-il, avaient parfaitement compris la voie où la peinture devait s'engager de leur temps pour accomplir un nouveau progrès. Après les penseurs du XIVe siècle, les dessinateurs du XVe et les coloristes du XVIe, c'était bien du côté des effets de la nature qu'il leur restait à tourner leurs efforts ; mais tandis qu'il eût fallu retracer les mouvements de lumière et d'atmosphère en laissant entrevoir, sous leurs prestiges passagers, le caractère permanent des choses, ils n'ont su rendre les effets qu'en dénaturant les objets. Devant la nature, ils n'avaient d'yeux que pour ce qui pouvait se prêter à une imitation littérale ; tout ce qui ne pouvait pas servir à faire valoir leur talent d'exécution, ils le regardaient avec une apathie absolue, ou plutôt ils passaient sans le regarder. » Poussin rangé parmi les peintres qui ont trop sacrifié à la vraisemblance! c'est là un de ces écarts comme l'imagination de M. Ruskin s'en permet parfois, un de ces papillons roses qui, pour son œil ébloui, dansent autour du soleil qu'il regarde trop fixement. Cela toutefois n'enlève rien à la solidité de sa plaidoirie contre l'imitation. Entre autres remarques qui demanderaient à ne pas être oubliées, il fait admirablement voir que l'espèce de ressemblance qui trompe l'œil tient purement au relief apparent, et que de la sorte elle est au plus une vérité partielle du plus bas étage, une vérité même qui, avec les moyens limités de notre palette, ne peut être obtenue qu'au détriment des vérités les plus caractéristiques et les plus importantes. D'ailleurs, et ceci est bien plus sérieux, c'est par elle-même que

l'imitation est littéralement le contraire du vrai, en ce sens qu'au lieu de chercher à nous faire connaître l'objet représenté, elle tend à emporter notre pensée loin de lui. « Que l'artiste ait peint le héros ou son cheval, notre jouissance, en tant qu'elle est causée par la perfection du faux-semblant, est exactement la même : nous ne la goûtons qu'en oubliant le héros et sa monture pour considérer exclusivement l'adresse de l'artiste... Vous pouvez envisager des larmes comme l'effet d'un artifice ou d'une douleur, l'un ou l'autre à votre gré, mais l'un et l'autre en même temps, jamais ; si elles vous émerveillent comme un chef-d'œuvre de mimique, elles ne sauraient vous toucher comme un signe de souffrance. »

A aller au fond des choses, on en vient à découvrir que M. Ruskin, malgré ses attaques passionnées contre les Allemands et contre tout idéalisme, n'est lui-même qu'un idéaliste d'une espèce particulière, ou du moins un intellectualiste, si l'on veut bien me passer ce mot. Ce n'est pas seulement du trompe-l'œil qu'il fait bon marché, il ne tient malheureusement guère plus de compte de la vérité d'effet. La vérité qui le préoccupe, c'est celle qui consiste surtout à rendre les significations des aspects, à faire comprendre tout ce qu'ils peuvent nous apprendre sur les fonctions, les rapports, la nature intrinsèque des choses ; c'est la vérité qui définit à la manière de la science ; qui, s'il est question d'un chêne, tâchera de nous en donner l'idée plutôt que l'impression, je veux dire qui le représentera tel qu'il apparaît à notre intelligence lorsqu'elle l'a conçu et ra-

mené à un ensemble de notions intelligibles, à certaines formes de feuillage, certains modes de ramification qui sont pour elle les caractères du chêne, ou à des qualités plus spéciales qui caractérisent pour elle ce chêne particulier. En un mot, si M. Ruskin est réaliste, c'est un peu comme le platonicien pour qui les réalités, telles qu'elles nous frappent, sont une ombre vaine, et qui ne tient pour réel que les lois et les types, les essences universelles et perpétuelles dont les réalités sont simplement, aux yeux de la pensée, autant de reproductions passagères.

Du reste, à défaut de précision dans les mots, au moins les instincts de M. Ruskin ne sauraient faire doute. Ils sont écrits en gros caractères à chaque ligne de la vaste enquête qu'il a ouverte sur la nature, enquête où il ne tente rien moins que de la suivre dans l'ensemble de ses manifestations et de donner en quelque sorte le vocabulaire des signes dont elle se sert pour nous communiquer ses secrets. Commençant par les faits généraux, il passe tour à tour en revue les *vérités de ton*, ou les relations que prennent les teintes des objets suivant les diverses conditions de l'atmosphère ; les *vérités de couleur*, ou la coloration propre des corps et les modifications qu'elle subit sous l'influence de la lumière, de l'ombre, de la perspective aérienne; les *vérités de clair-obscur*, qui nous donnent l'impression du soleil, et qui, par l'échelle immense de leurs gradations, accusent les variétés infinies des formes, des positions et des distances; les *vérités de l'espace*, ou l'impression de l'étendue en tant qu'elle dépend des limites de notre

vue et de la direction du foyer de notre œil. De ces aperçus d'ensemble, il en vient aux éléments partiels du paysage, aux terrains, à la végétation, au ciel, avec ses trois zones de nuages qu'il parcourt l'une après l'autre; à l'eau enfin, ce Protée de la création, auquel il chante d'abord un hymne magnifique, pour l'étudier ensuite à la loupe dans ses incessantes transformations, dans les courbes et les nuances fugitives des flots, dans les phénomènes de réflexion dont il démêle patiemment la trame désespérante. A deux reprises l'auteur des *Peintres modernes* est revenu à cette œuvre d'amour, épelant la nature pour surprendre ses beautés, après l'avoir épelée pour déchiffrer ses vérités, et prodiguant partout les vastes vues et les minutieux détails avec la précision, la sûreté familière, la joyeuse abondance d'un homme qui a vu de ses yeux et qui a passé sa vie à regarder pour sa propre satisfaction sans y être déterminé par aucun dessein. Il serait difficile d'exagérer le prix des observations dont il a ainsi rempli près de trois énormes volumes, car M. Ruskin est loin d'être un simple savant qui ne cherche qu'à connaître. Chez lui, l'œil du lynx est aiguisé encore et dirigé par les indicibles sympathies qui trouvent dans les couleurs et les formes une source de jouissances et d'irrésistibles affections. Et pourtant son point de vue évidemment n'est point celui de l'artiste, de l'homme qui reçoit des aspects une impression directe, et qui s'y arrête; c'est plutôt celui du poëte qui, tout en les sentant, va au delà, et qui se plaît surtout aux émotions d'esprit, à ces émotions plus vastes que nous causent non pas précisément les choses mêmes, mais les pen-

sées de tout genre qu'elles évoquent en nous. Il y a chez M. Ruskin du Bacon et du Shakspeare : avant tout, c'est une intelligence très-active doublée d'un vif sentiment dramatique. On sent que son bonheur est de scruter toute chose pour se donner la vision des forces qui y sont à l'œuvre, ou qui y laissent deviner l'histoire de leurs prouesses. Le trait important à ses yeux, c'est le trait éloquent, le document qui raconte les cataclysmes du passé, l'indice où se trahissent les puissances qui ont assisté à la naissance de la terre et qui prendront part à sa destruction. Ce qui l'attire et ce qui l'arrête, ce sont les angles et les courbes qui dénotent dans l'arbre la croissance, la résistance et la lutte ; ce sont les nuances ou les contours qui manifestent la constitution vivante du nuage, l'action et la production des vents, ou qui entraînent l'esprit à mesurer les gigantesques promontoires et les colossales vallées de ces Himalayas de vapeurs que la pensée ne peut aborder sans épouvante. Une fois au milieu des montagnes, il ne se contente pas de relever les grandes phases des annales de notre globe telles qu'elles sont écrites sur les pics supérieurs, sur les montagnes secondaires et sur les terres d'alluvion ; il s'arrête aux moindres épisodes de la divine épopée, aux lignes de stratification et de fêlure qui révèlent la nature individuelle des roches, aux lignes d'éboulement et de projection qui nous montrent la montagne animée de mouvement et parcourant elle aussi la carrière des âges, aux lignes de corrosion et d'arrondissement qui témoignent de l'action constante des eaux et de l'atmosphère.

Jusqu'où va chez M. Ruskin la puissance d'analyse et jusqu'où il pousse ses exigences envers l'artiste, on peut s'en faire une idée par ce qu'il découvre dans un amas de terre. Le talus, qu'un peintre sans doute se contenterait d'indiquer par quelques touches de hasard, a pour lui une structure et une anatomie aussi arrêtées que celles d'un être organique. A force de l'étudier, il a su y reconnaître des lignes ondoyantes produites par la descente des eaux de pluie, de petits ravins taillés précisément comme ceux des montagnes et dont les *pentes ont la même tendance à devenir de plus en plus verticales*, des crêtes qui le cèdent à peine à celles des Alpes par la grâce de leurs contours et la netteté de leurs ciselures.

« Pour ma part, s'écrie M. Ruskin, je ne vois point en quoi peut consister la différence d'un maître et d'un novice, si ce n'est pas dans l'expression des délicates vérités comme celles dont je parle. Avoir de la main et peindre de l'herbe ou des ronces avec assez de vraisemblance pour satisfaire l'œil, c'est là un talent qu'une ou deux années d'apprentissage donneraient au premier venu. Mais surprendre dans l'herbe ou dans les ronces ces mystères d'invention et de combinaison par lesquels la nature parle à l'esprit ; retracer la fine cassure et la courbe descendante et l'ombre ondulée du sol, qui s'éboule avec une légèreté et une finesse de doigté qui égalent le tact de la pluie ; découvrir jusque dans les minuties en apparence les plus insignifiantes et les plus méprisables l'opération incessante de la puissance divine qui embellit et glorifie ; proclamer enfin toutes ces choses pour les enseigner à ceux qui ne regardent pas et ne pensent pas : voilà ce qui est vraiment le privilége et la vocation spéciale de l'esprit supérieur ; voilà, par conséquent, le devoir particulier qui lui est assigné par la Providence. »

On voit en tout cas que la *vérité* de M. Ruskin n'a nul rapport avec la *vérité* des réalistes. Son intention n'est point de réformer l'art en le rétrécissant et en lui interdisant toute pensée : il a une ambition bien autrement puissante et originale, une ambition qui implique au contraire une multitude d'exigences que nul peut-être n'avait jamais senties aussi vivement que lui. Pour la satisfaire, ce n'est point assez que l'artiste ne contredise pas les faits et les lois de l'univers, ce n'est point assez qu'il ait, «comme les maîtres du xve siècle et comme les grands Vénitiens, de magnifiques motifs de paysage.» Il importe, insiste M Ruskin, de ne pas confondre ces *abstractions de l'imagination* avec le paysage tel que Turner le premier nous l'a révélé, — avec celui qui est une exposition générale et complète de la nature. S'inspirer des cieux ou des montagnes et leur faire des emprunts partiels pour composer d'agréables tableaux, ce n'est point raconter les merveilles de la création. Il faut que l'artiste soit réellement l'historien des phénomènes, le révélateur des énergies cachées, le chantre et le prêtre des gloires de l'œuvre divine; il faut que dans chacune de ses productions, comme dans la succession de ses travaux, son but exprès soit d'enseigner la nature à l'homme et de la lui faire aimer, de le prendre par toutes ses facultés pour l'amener à elle, pour habituer son cœur et son esprit à y trouver leur plus chère joie et le texte de leurs incessantes méditations. Si M. Ruskin a un tort, c'est d'être insatiable et de ne pas tenir compte de l'impossible : vérités géologiques, botaniques, météorologiques, vérités physiques, physiologiques et hydrau-

liques, toutes les vérités de la science en un mot, en tant qu'elles se trahissent par les traits visibles des choses, rentrent dans le domaine qu'il assigne à l'art.

« Chaque herbe, chaque fleur des champs, dit-il, a sa beauté distincte et parfaite ; elle a son habitat, son expression, son office particulier, et l'art le plus élevé est celui qui saisit ce caractère spécifique, qui le développe et qui l'illustre, qui lui donne sa place appropriée dans l'ensemble du paysage, et par là rehausse et rend plus intense la grande impression que le tableau est destiné à produire... Chaque classe de roche, chaque variété de sol, chaque espèce de nuage doit être étudiée et rendue avec une exactitude géologique et météorologique ; cela n'importe pas seulement à la vérité du détail, cela est encore plus important pour obtenir ce caractère simple, sérieux et harmonieux qui distingue l'effet d'ensemble des sites naturels. Toute formation géologique a ses traits essentiels qui n'appartiennent qu'à elle, ses lignes déterminées de fracture qui donnent naissance à des formes constantes dans les terrains et les rochers, ses végétaux particuliers, parmi lesquels se dessinent encore des différences plus particulières par suite des variétés d'élévation et de température. De ces circonstances modifiantes résulte la multiplicité infinie des ordres de paysages, dont chacun présente un accord parfait entre ses parties... »

Ce sont là des conditions bien multiples à remplir, et pourtant M. Ruskin ne borne pas là ses exigences.

« De ce que toutes ces connaissances spéciales sont nécessaires au peintre, il ne s'ensuit pas qu'elles constituent le peintre, ni qu'un pareil savoir soit précieux en soi et abstraction faite de tout noble but. La même connaissance, qui n'est que méprisable quand elle est recherchée pour d'indignes motifs,

peut être dans un autre esprit une acquisition de la plus haute valeur et qui porte avec elle l'influence la plus bienfaisante. C'est là ce qui distingue la science du simple botaniste de celle de l'artiste ou du poëte. L'un constate les diversités des plantes et des fleurs dans l'intention d'enrichir son herbier, l'autre les considère pour s'en faire un moyen d'expression et d'émotion ; — l'un compte les étamines et donne des noms, après quoi il est content et s'arrête ; — l'autre observe dans la plante tous ses caractères de forme et de couleur, en envisageant chacun de ses attributs comme une donnée parlante : il saisit ses lignes de grâce ou d'énergie, de rigidité ou de repos ; il note la faiblesse ou la vigueur, la sérénité ou le vague de ses teintes ; il remarque ses habitudes locales, son amour ou sa répugnance pour telle exposition, les conditions qui la font vivre ou périr ; il l'associe dans sa pensée à tous les traits des lieux qu'elle habite et aux opérations des influences nécessaires à sa subsistance. Désormais la fleur est pour lui un être vivant avec des annales inscrites sur ses feuilles et des passions palpitant dans ses mouvements. Si elle intervient dans le tableau, ce n'est plus comme un simple point de couleur ou comme une étincelle insignifiante de lumière : elle est une voix sortant de la terre, un nouvel accord de la musique de l'âme, une note nécessaire dans l'harmonie de l'œuvre, qui contribue autant à sa tendresse qu'à son élévation, qui ne concourt pas moins à sa grâce qu'à sa vérité. »

C'est dire qu'outre les vérités qui sont du ressort de la science, M. Ruskin fait rentrer dans la peinture les vérités du poëte, les vérités du philosophe, les vérités de l'homme moral et de l'homme religieux. Ce qu'il demande en un mot, c'est la réalité commentée, sentie et aimée par l'âme humaine tout entière. Il veut qu'en relatant tout ce que l'œil et l'intelligence peuvent con-

naître de la nature des choses, l'artiste exprime encore tout ce que les choses peuvent révéler à la pensée abstraite qui les questionne sur leurs lois et leurs portées, tout ce qu'elles peuvent suggérer à la conscience qui leur demande des enseignements moraux, tout ce qu'elles peuvent dire au cœur ou à l'imagination qui y cherchent le secret de la vie, le reflet de nos espérances et de nos misères, la révélation de notre destinée.

Mais d'un autre côté, en même temps que M. Ruskin accroît ainsi à l'infini les matériaux de la peinture, il semble prendre à tâche de rétrécir impitoyablement l'usage qu'elle en peut faire. S'il appelle toutes les facultés humaines à concourir aux créations de l'artiste, il exige que chez lui elles ne s'emploient toutes qu'à rendre compte des faits et des valeurs de la réalité. Il ne souffre pas que l'art ait ses romanciers, ses poëtes, ses philosophes : toute la pensée, toute la poésie, toute l'imagination ne doivent se traduire que sous la forme de l'histoire. Le seul mot d'invention fait peur à M. Ruskin. Il se plaît à redire que les grands maîtres n'ont été grands qu'en peignant les hommes, les choses et les costumes de leur temps, ce qu'ils avaient sans cesse sous les yeux, et que les meilleures figures de leurs tableaux ne sont que des portraits textuels. Il s'étonne, il ne peut comprendre qu'un artiste dépense son temps et son talent à inventer des sites, lorsque tant de merveilles naturelles, qui dépassent tout ce que le génie humain imaginera jamais, en sont encore à attendre un œil qui les admire et un témoin qui les relate. Bien que, sous l'empire de ses sentiments et d'un second courant

d'idées, il sache reconnaître le mérite d'une exécution large, la concession chez lui est presque toujours suivie d'une réserve qui revient à dire que, malgré tout, la valeur d'un tableau est strictement *en raison du nombre et de l'importance des renseignements qu'il nous fournit sur les réalités.* De fait, tout ramène M. Ruskin à cette idée de *compte rendu*, et dès qu'elle reprend possession de lui, il se laisse emporter à la retourner, à la développer, à l'épuiser, si bien qu'il en arrive à nier implicitement le second but qu'il attribuait lui-même à l'art, celui d'exprimer aussi l'âme de l'artiste. A l'entendre, c'est au plus strict sens du mot qu'il s'agit de *caractériser* les œuvres de Dieu, d'en faire connaître la nature intrinsèque avec la totalité des éléments qui en déterminent l'action dans tous les sens. La tâche du peintre n'est pas de définir l'effet produit sur nous, ce qui se trouve dans le reflet défiguré de notre esprit, dans cette image toute composée de lacunes et d'erreurs qui ne résultent que de nos incompétences; elle est de montrer ce que la chose extérieure renferme vraiment, ce qui, en dehors de nous, la différencie de toutes les autres choses. M. Ruskin va même jusqu'à faire intervenir Locke et sa fameuse distinction entre les trois ordres de qualités qui existent dans les corps, à savoir : les qualités primaires, qui appartiennent tout entières à l'objet, comme le volume, la configuration, le nombre des parties, etc. ; — les qualités sensibles, comme le parfum et la chaleur, c'est-à-dire les influences que les corps exercent sur nos sens ; — enfin les autres propriétés par lesquelles ils peuvent modifier d'autres corps. Or, ajoute

M. Ruskin, puisque le but de la peinture est de caractériser les réalités en elles-mêmes, il est évident que les qualités qui appartiennent tout entières à l'objet doivent passer avant celles qui dépendent autant de nos propres organes que de la nature de l'objet. Donc la couleur n'est qu'une vérité secondaire, donc toutes les magies analogues au parfum de la fleur, c'est-à-dire, tout le côté émouvant des choses, tout ce qu'elles ont de puissances pour nous enivrer, est justement ce qui a le moins d'importance pour le peintre.

Une pareille logique ressemble à de la colère, et ses excès sont d'autant plus frappants qu'en réalité M. Ruskin est vivement attiré par la couleur. Il ne lui a pas seulement rendu plus tard un chaleureux hommage, il n'en parle jamais sans trouver de ces mots qui ne peuvent être suspects, tant ils vont droit au cœur et au charme de ses plus insaisissables effets. Seulement il est une concession à laquelle M. Ruskin ne saurait se résigner. Si large qu'il fasse la part de l'imagination pour ce qui touche aux pensées abstraites et aux sentiments moraux, il ne veut pas admettre que la peinture soit *en partie une création, en partie une relation*, qu'elle soit non pas uniquement un compte rendu des œuvres de la nature et des pensées de l'homme à leur égard, mais encore un art comme la musique, une production humaine dans toute la force du terme, c'est-à-dire un acte fécond de l'imagination qui tire de l'homme même des combinaisons faites pour l'homme, des combinaisons aussi inconnues à la nature que les harmonies du musicien, et dont la valeur dépend, non plus du rapport qu'elles peuvent avoir

avec les réalités extérieures, mais du rapport qu'elles ont avec les lois et les sensibilités de notre propre nature. Il n'en a pas fallu davantage pour acculer M. Ruskin à d'insurmontables difficultés. Pour s'expliquer le prestige que les grands coloristes exercent sur lui par ces qualités toutes musicales, il est réduit aux causes surnaturelles d'une mythologie allégorique. Il est forcé de voir dans chaque teinte et chaque combinaison de teintes le symbole terrestre ou plutôt l'incarnation mystique d'une qualité morale qui est belle de sa beauté spirituelle et qui prête à son emblème la puissance qu'elle a sur notre esprit. Les couleurs en échiquier du moyen âge, les blasons gothiques avec leurs masses de rouge et de bleu qui se relient en s'entre-pénétrant l'une l'autre sont pour lui le type de la grande loi de fraternité qui associe les peuples et les individus par la différence même de leurs facultés. Que dis-je? Il y retrouve avec effroi un exemple et une preuve du décret divin auquel l'humanité doit son rédempteur, son Dieu-homme qui a uni en lui les deux natures pour nous apprendre à les réconcilier aussi en nous. Ou bien c'est un Titien du Louvre qui lui a causé une impression solennelle par ses ampleurs et ses contrastes de couleur, et il ne peut s'en rendre compte qu'en attribuant cet ascendant à je ne sais quelle intention philosophique « qui a su exprimer tout un système de théologie dogmatique dans une rangée de dos d'évêques. »

En attendant, il raisonne toujours comme si les effets du coloriste ne pouvaient avoir de mérite que par l'idée qu'ils donnent de la nature, comme s'ils ne pouvaient

être harmonieux que parce qu'ils rapprochent seulement les mêmes teintes qui dans un paysage ont pu se produire à la fois par suite des lois de la lumière, parce qu'ils expriment justement les relations par lesquelles les colorations d'un ensemble d'objets concourent à révéler l'influence d'un même état atmosphérique. Toujours il aboutit dans ses axiomes à représenter la couleur comme une simple science, à nous laisser l'idée qu'elle est purement le talent de rendre avec nos matériaux les teintes difficiles de la nature, — et en dépit de ses yeux il reste fidèle à son système en vantant la palette des préraphaélites, de ces jeunes artistes anglais qui, entre tous les peintres peut-être, ont le plus tiraillé l'œil par l'ensemble de leurs tons, quoiqu'ils aient certainement excellé à reproduire certaines finesses et certaines vivacités des couleurs locales. Mais c'est l'instinct de M. Ruskin de tout braver : dans l'incroyable audace de son idée fixe, il en vient à écrire textuellement que le génie coloriste surtout a pour condition la plus stricte véracité, que s'il est encore possible de conserver quelque mérite de forme en s'écartant de la réalité, la moindre infidélité au vrai sous le rapport de la couleur est infailliblement mortelle. Autant vaudrait soutenir en musique que l'unique valeur, l'unique but d'une mélodie est de reproduire le rhythme d'un sentiment, la manière dont il se scande en nous, et qu'en conséquence le morceau le plus mélodieux est celui qui nous donne la plus exacte idée du mouvement de la joie ou de la colère, lors même qu'il n'aurait nulle mélodie comme ensemble de sons perçus par notre

oreille et notre esprit. — Et en vérité il y a plus qu'une analogie, il y a identité complète entre cette philosophie et celle de M. Ruskin. Il loue Turner de sacrifier au besoin les accords de son tableau pour mieux indiquer les notes partielles d'un accord qui l'a frappé dans la réalité. Dans une sorte de prosopopée, du reste si belle que l'erreur de jugement disparaît sous les gerbes de feu de la poésie, il nous montre le grand artiste suivant de son mieux la nature, montant en quelque sorte au sommet de la montagne pour se rapprocher de ses splendeurs, et là, les bras tendus vers elles, s'écriant avec désespoir : « Ce n'est pas ma faute si je ne puis saisir le soleil, ce n'est pas ma faute si je ne puis transporter sur ma toile le divin éclat qui pénétrait toutes les teintes du ciel et de la terre, et qui les ramenait à une magnifique harmonie ! Mon rôle était d'admirer et de témoigner, de vous dire fidèlement : Il y avait cette note, puis cette note, puis cette autre. Que votre imagination fasse le reste ! J'aurais menti, si au lieu de l'ineffable effet, je m'étais permis de composer une autre harmonie. »

Je n'entrerai pas longuement dans l'application que M. Ruskin a faite plus tard de ces idées à la grande peinture. Je dois seulement faire remarquer que les vraisemblances et les convenances qui distinguent Raphaël des peintres primitifs n'ont rien de commun avec l'exactitude historique que M. Ruskin entend glorifier. C'est au contraire à Raphaël, « à l'artiste qui, en peignant son *Parnasse présidé par Apollon*, écrivait sur les murs même du Vatican l'apostasie religieuse de la peinture », qu'il fait commencer la révolution qui a détrôné l'*art de*

la vérité pour le remplacer par l'*art des poses et du beau mensonge*. Les peintres du moyen âge, remarque-t-il, n'avaient visé qu'à raconter les événements comme ils s'étaient passés, et leurs symboles conventionnels étaient une preuve de plus de leur véracité. Le meilleur moyen pour eux était celui qui expliquait le mieux ce qu'ils croyaient vrai à l'égard des faits et des objets.

« Du moment au contraire, ajoute l'écrivain, où la seule ambition des peintres fut de déployer leur savoir-faire, de se montrer experts dans la science de l'anatomie, du clair-obscur et de la perspective ; du moment où ils commencèrent à se servir de leur sujet pour faire valoir leur exécution, au lieu d'employer leur exécution à faire valoir leur sujet, il était naturel qu'ils dédaignassent les brillants enfantillages de la peinture primitive, ses ornements d'or bien brunis, ses couleurs vives soigneusement étendues en teintes plates. Ils n'avaient plus d'émotion religieuse à exprimer ; ils pouvaient penser froidement à la madone comme à un admirable prétexte pour introduire des ombres transparentes et de doctes raccourcis... Ils pouvaient la concevoir, même dans son agonie maternelle, avec un discernement académique, esquisser d'abord son squelette, le revêtir avec la sévérité de la science des muscles de la douleur, puis jeter sur la nudité de sa désolation la grâce d'une draperie antique, et compléter par l'éclat étudié des larmes et par une pâleur finement peinte le type parfait de la *Mater dolorosa*. — Avec une manière aussi scientifique d'élaborer un sujet, il fallait bien que l'artiste eût aussi plus de respect pour la vraisemblance. Il le fallait précisément pour qu'il pût faire ressortir tout son talent. Les *convenances*, l'*expression*, l'*unité historique* et toutes les autres décences devinrent donc pour le peintre des obligations du même genre et au même titre que la pureté de ses huiles et

la justesse de sa perspective. On lui répéta que la figure du Christ devait être *digne*, celle des apôtres *expressive*, celle de la Vierge *pudique*, et celle des enfants *innocente*, et conformément aux nouveaux canons les peintres se mirent à fabriquer des combinaisons de sublimité apostolique, de douceur virginale et de simplicité enfantine qui, par cela seul qu'elles étaient exemptes des bizarres imperfections et des flagrantes contradictions de l'ancien art, furent acceptées comme des choses vraies, comme une relation authentique des événements religieux... Or, les cartons de Raphaël, pas plus qu'aucune autre production de l'époque, n'étaient aucunement des relations historiques, et ils ne cherchaient pas même à relater aucun fait réel ou seulement possible ; ils étaient dans toute la force du terme des compositions, des agencements à froid de beaux dehors et de grâces spécieuses suivant des formules académiques...

» L'art historique et le genre religieux, loin d'être épuisés, n'ont pas seulement commencé à exister... Moïse n'a jamais été peint, Élisée ne l'a jamais été, David non plus, si ce n'est comme un florissant jouvenceau, Déborah jamais, Gédéon jamais, Isaïe jamais. De robustes personnages en cuirasse ou des vieillards à barbe flottante, le lecteur peut s'en rappeler plus d'un qui, dans son catalogue du Louvre ou des *Uffizii*, se donnaient pour des David et des Moïse ; mais s'imagine-t-il que, si ces peintures eussent le moins du monde mis son esprit en présence de ces hommes et de leurs actes, il aurait pu ensuite, comme il l'a fait, sans aucune impression de peine ou de surprise, passer au tableau voisin, probablement à une Diane flanquée de son Actéon, ou à l'Amour en compagnie des Grâces, ou à quelque querelle de jeu dans un tripot ? »

On sent à quel prix M. Ruskin met la palme qu'il nous reste à conquérir. Jusqu'ici les peintres n'ont songé qu'à

être des peintres, et leurs pensées se sont concentrées sur les formes et les couleurs. Désormais il s'agit avant tout pour eux de devenir des historiens, de s'appliquer à remplir la tâche de l'histoire écrite en joignant à leur éducation d'artiste les études et les facultés de l'annaliste. L'art historique, comme le comprend M. Ruskin, ce serait l'obligation pour le peintre de donner l'heure précise et la scène exacte de chaque événement, de combiner les groupes et les lignes du tableau en vue de faire connaître les vrais acteurs qui y ont pris part et le rôle que chacun y a joué, d'écrire sur leurs traits le vrai caractère et les vrais mobiles qui ont déterminé leurs actes. Ce serait enfin l'obligation de représenter les faits humains de telle sorte que l'image pût révéler à l'historien, à l'homme d'État, au moraliste tout ce que les faits eux-mêmes auraient été susceptibles de leur apprendre, absolument comme le paysagiste devrait retracer un site de telle façon que le géologue et le botaniste pussent, d'après le tableau, décrire en toute sûreté la constitution géologique des terrains et les divers caractères de la végétation.

A tout cela, il n'y a qu'une réponse à faire : le rôle que M. Ruskin a conçu pour la peinture peut être en soi une belle et noble fonction, une fonction qui rendrait de précieux services si elle était possible, mais elle a le tort de n'être pas possible. C'est un idéal qui ne saurait pas plus se réaliser que celui d'une musique qui, tout en nous remuant comme le peuvent faire des combinaisons harmoniques de sons, trouverait en même temps moyen de nous instruire comme la parole d'un

professeur. Il faut oser le dire en bravant les fausses interprétations : jamais la vérité, dans le sens usuel du mot, ne sera le but de l'art ; jamais la valeur qu'un tableau pourra posséder comme moyen de nous faire connaître la nature des réalités, n'aura rien de commun avec sa valeur comme œuvre d'art. La vérité, prenons-y garde, n'est point l'élément pictorial de la peinture ; elle est au contraire le côté par lequel les tableaux s'adressent à l'intelligence ordinaire, à toutes les facultés générales que l'artiste partage avec les autres hommes, mais qui ne sont point son âme d'artiste, qui ne sont point la partie de l'être humain dont il s'engage, en prenant une palette, à devenir l'organe. Qu'il nous apprenne à mieux voir en voyant lui-même mieux que nous, c'est là autant de gagné, tant qu'il nous rend ce service sans manquer à sa tâche spéciale ; qu'il soit tenu, suivant les temps, suivant le nombre et la précision des connaissances de détail dont se compose l'idée familière que son public se fait des choses, à mettre dans ses images plus ou moins d'exactitude scientifique, c'est là si l'on veut son devoir négatif. Il importe qu'il ne choque pas l'intelligence afin qu'elle ne vienne pas troubler par ses protestations la jouissance des autres instincts qu'il est appelé à satisfaire. Mais quant à évaluer son mérite d'artiste d'après l'instruction qu'il nous transmet, quant à vouloir qu'il se propose précisément de rectifier et de compléter nos idées, rien ne saurait être plus faux et plus funeste. Et cela pour deux raisons principales : la première, c'est que, si ses productions sont des leçons d'observation, l'effort qu'elles exigeront

pour être comprises ne permettra plus au spectateur d'être ému; la seconde, qui est encore plus grave, c'est que le peintre lui-même, s'il est dominé par le parti pris d'enseigner, ne pourra plus être inspiré par ses émotions. C'est la tâche du savant et du moraliste de nous guérir de nos ignorances et de nos défauts; ce n'est point celle de l'artiste, pas plus que ce n'est son rôle de nous apprendre la métallurgie quand il a occasion de peindre une usine, pas plus que ce n'est l'affaire du prédicateur de réfuter nos erreurs sur la chimie quand il prononce l'oraison funèbre d'un chimiste.

S'ensuit-il donc que le but de l'art soit le mensonge? Eh ! nullement. En partant sans cesse de l'idée qu'il n'existe que deux genres possibles de peinture, l'un qui représente les choses absolument comme elles sont, et l'autre qui les représente comme elles ne sont pas, M. Ruskin nous emprisonne dans un dilemme tout gratuit. Représenter les choses comme elles sont, ce sont là des mots qui peuvent avoir tant de significations qu'ils n'en ont aucune. Si l'on veut dire *comme elles sont en elles-mêmes*, il n'y a que Dieu qui puisse connaître cette vérité absolue en dehors de laquelle il ne reste que le mensonge; mais pour nous, qui vivons dans le temps, et qui voyons seulement comme dans un miroir, qui avons cinq sens et je ne sais combien d'organes moraux que nous sommes forcés de contrôler et de compléter l'un par l'autre, il existe une multitude de vérités différentes. Il y a la vérité de l'odorat, pour qui les choses ne sont qu'une odeur ; il y a celle de l'œil, pour qui elles sont une apparence ; celle de l'intelligence, pour qui elles

sont une idée; celle du sentiment, pour qui elles sont une impression, — et j'en omets bien d'autres : la vérité de l'imagination, la vérité de la conscience, la vérité de l'émotion poétique, etc. Laquelle demande-t-on? Par rapport à quoi le peintre doit-il représenter la manière d'être des objets? là est toute l'esthétique; et faute de s'adresser cette question, M. Ruskin arrive à un résultat fort opposé à ce qu'il suppose. Il croit plaider pour le vrai contre le faux, et en réalité il ne plaide que pour la vérité intellectuelle contre la vérité du sentiment; il tend à chasser de l'art la vérité qui est celle de l'art pour lui en imposer une qui est purement celle de la science.

A la science, dirai-je à peu près comme Wordsworth, appartiennent les faits, à l'art appartiennent les sentiments; tout ce qui nous donne l'intelligence d'une chose est de la prose, tout ce qui nous en donne l'impression est de la poésie. En d'autres termes, nous allons vers la science quand nous cherchons à nous dégager de nos émotions personnelles pour concevoir ce que sont hors de nous les objets; nous allons vers la poésie et l'art quand c'est notre émotion qui prend le dessus, et qu'elle nous donne surtout conscience des mobiles de notre propre nature que les choses ont mis en jeu. Et il est vain de rêver entre ces deux vérités une union impossible; il est vain, parce qu'on les aime toutes deux, de vouloir qu'une œuvre définisse comme la science et soit émue comme la poésie. Descendons au fond de notre âme, dans le laboratoire obscur de nos conceptions, et nous verrons bien vite que la disposition qui nous rend artistes, quand elle est habituelle chez nous, ou qui à cer-

tains moments nous donne la seconde vue de l'artiste, consiste précisément à échapper à l'empire de notre intelligence, à devenir un homme qui ne juge plus, qui n'aperçoit plus les choses par les idées que son esprit peut s'en former, mais qui a seulement conscience d'un trouble et d'une ivresse inexpliqués, comme s'il sentait passer sur lui le souffle des puissances, des grâces et des dominations cachées sous l'enveloppe des réalités. Notre intelligence ne conçoit qu'en divisant, en étudiant l'objet fragment par fragment, en extrayant de plusieurs impressions successives tout ce qui nous semble un renseignement sur le fait extérieur, et en se bâtissant ainsi pièce à pièce une définition composée de petites définitions partielles. Quand c'est elle qui règne en nous, l'oiseau de paradis nous apparaît comme un *petit animal à longue queue*, comme un chaotique assemblage de formes géométriques, de nombres, de couleurs et d'autres formules. L'inspiration de l'art, c'est l'émotion dont l'étincelle électrique fond soudain dans notre esprit tous ces éléments distincts pour replacer devant nous la charmante créature dans sa vivante unité ; la vérité de l'art, c'est la conception ou la mémoire du sentiment, qui est le contraire même de la conception ou la mémoire du jugement : c'est l'intuition totale et soudaine de l'objet comme il m'apparaît quand d'œil que j'étais je deviens un instrument sonore ; c'est mon impression directe de l'objet, tel qu'il me frappe quand je le rencontre dans sa réalité, alors que je ne l'ai point encore analysé, et que de la sorte il s'offre à moi comme un tout compacte qui agit mystérieusement et simultanément sur moi par

toutes ses parties, par toutes les propriétés, encore confuses et indéfinies, qu'il possède pour m'affecter.

Il ne s'agit donc pas plus pour l'artiste de nous faire connaître la nature des œuvres de Dieu que de les représenter comme elles ne sont pas ; il n'est pas plus question pour l'art d'être un compte rendu de tout ce qui est que de s'en tenir exclusivement au beau. Le beau, ou du moins ce qu'on a désigné sous ce nom, n'est pas autre chose que l'agréable, que la petite catégorie des objets qui ont le privilége de causer une impression où domine le plaisir. Et ce n'est là qu'une des octaves de l'immense clavier de l'art. Le triste, le terrible, l'étrange, et jusqu'au laid lui appartiennent au même titre que le gracieux, l'élégant ou l'admirable. Il embrasse toutes les *valeurs émouvantes*, toutes les espèces de qualités par lesquelles les choses réelles ou concevables sont susceptibles d'exercer sur nous un attrait ou une répulsion, et par là de déterminer en nous une affection.

Quant aux arts plastiques en particulier, peinture et sculpture, ils ont plus spécialement affaire à celles de ces valeurs qui sont intimement liées aux formes et aux couleurs, à celles qui sont surtout plastiques plutôt qu'abstraites, ce qui ne veut pas dire toutefois qu'ils n'aient commerce qu'avec les formes matérielles et avec les sensations où la pensée n'entre pour rien. Par valeurs plastiques, j'entends des valeurs essentiellement complexes, essentiellement composées d'éléments intellectuels, poétiques et pathétiques ; j'entends toutes ces émotions, aux trois quarts morales, que nous ressentons sous l'influence immédiate des lignes et des couleurs.

Ainsi l'impression qu'éveille en nous la physionomie d'un homme, impression plus ou moins mêlée de jugements, d'affections et de visions d'imagination, est strictement plastique tant que ces sentiments et ces idées ont jailli spontanément à l'aspect du visage rencontré par nos yeux, et tant qu'ils restent pour nous comme enveloppés dans le souvenir et l'image de ses traits; mais dès qu'il y a intervention d'une réflexion qui coupe court à l'émotion, dès que nous examinons les traits pour les interpréter, nous sortons de la vérité plastique. Notre esprit n'a plus alors devant lui que son interprétation abstraite, et, bien que nous puissions encore être poëte, si l'idée que les formes visibles nous ont fait concevoir met de nouveau en jeu notre sensibilité, cependant nous ne sommes plus dans la poésie des aspects, nous ne sommes plus peintre.

Ainsi compris, l'art est le complément aussi bien que l'antipode de la science; et de ses attributions résultent ses limites comme ses libertés. Les pensées particulières qu'il doit exprimer sont des vérités; seulement toutes les vérités ne sont pas des valeurs plastiques ni par conséquent des sujets de tableaux. Il n'importe d'ailleurs que l'artiste s'écarte de la vérité analytique, que son œuvre soit impropre à faire connaître exactement ce que l'intelligence peut discerner dans l'objet; — par rapport au but de l'art, il est vrai quand il nous affecte comme l'objet l'a affecté. Il l'est, et il a payé toute sa dette quand il a su créer une image qui, par ses moyens à elle et même par des moyens autres que ceux de la nature, parvient à rendre sensible pour nous la qualité émou-

vante de la nature. Remarquons en passant que cette liberté n'a rien de commun avec la sotte prétention d'embellir les œuvres de Dieu. Toute réalité a son caractère plastique qui lui est propre. Elle peut se révéler à nos instincts d'artiste par une forme d'impression qui l'individualise entre toutes les autres réalités, absolument comme chaque substance, si notre odorat était assez délicat, aurait pour lui une odeur distincte. Prêter, comme on le dit à un objet une beauté idéale, c'est prouver seulement qu'on ne l'a pas senti; c'est manquer au devoir de l'art, qui est de découvrir la valeur propre de chaque chose.

Or, entre les mains de M. Ruskin, que deviennent les libertés et les limites? que devient l'individualié du rôle de l'artiste? Avec son parti pris d'envisager les tableaux au seul point de vue de leur signification, il déplace complétement le centre de la peinture, il en étend, et du même coup il en rétrécit immodérément le domaine. Tout d'abord il la pousse hors de ses terres en lui attribuant les fonctions de la poésie, de l'histoire, de la science; et par ces conquêtes illusoires auxquelles il la convie, il l'expose seulement à perdre ses États héréditaires; car toutes les vanités qu'il met en tête du peintre, pour l'exciter à rechercher des vérités d'analyse et à tâcher de rendre des pensées abstraites que la parole exprimera toujours mieux que le pinceau ne sont réellement bonnes qu'à le détourner des voies où la peinture déploie sa propre supériorité. D'un autre côté, il enlève à l'art la moitié de sa sphère légitime en lui contestant le droit d'imaginer aussi bien que de relater, en lui refu-

sant le privilége du romancier qui invente des fictions précisément pour mieux exposer ses vrais sentiments sur la vie. C'est une loi divine que toute faculté a son activité et sa passiveté. Notre intelligence, en même temps qu'elle perçoit, est capable de concevoir ; notre volonté, si elle subit des influences, prend également des résolutions ; notre conscience, outre qu'elle approuve et blâme, se fait aussi des idées de bien et de mal. Il en est ainsi de nos facultés plastiques : elles ne sont pas uniquement un organe qui sent et voit des formes ou des beautés, elles ont aussi leurs affections et leurs conceptions, leurs désirs et leurs rêves qui demandent à s'exprimer, et qui sont même la source des plus nobles et des plus puissantes créations. Non pas que l'œuvre idéale vaille mieux en soi que l'œuvre de Dieu : elle serait très-mauvaise, si elle devait exister comme réalité sur la terre ; mais elle vaut mieux que la réalité, elle est mille fois plus vraie et plus éloquente comme manifestation de nos sympathies propres et comme moyen de toucher les mêmes fibres chez nos semblables. — Bien plus, ce n'est pas seulement l'art d'imagination proprement dit, c'est aussi l'art réel, le plus réel où nous puissions atteindre, que les principes de M. Ruskin rendraient impossible. Une chose est là sous mes yeux et elle me fait éprouver un attrait ou une répulsion d'abord indéfinie ; aussitôt je me retourne sur moi-même pour me demander ce que j'ai éprouvé, ou plutôt c'est la corde touchée en moi, c'est la sensibilité charmée ou choquée par l'objet, qui cherche elle-même à se connaître, et qui pour cela se met à rêver tout haut son rêve, à nommer

l'idéal de qualité qui répond à son aspiration. Quand je dis qu'une fleur est belle ou que mon chien est fidèle, c'est comme si je disais : « Je ne sais pas ce qu'est en soi la réalité que je vois; mais je sais que j'y sens quelque chose qui attire en moi l'instinct dont le propre est d'aimer ce que j'appelle la beauté ou la fidélité. » Que je peigne ou que je parle, je suis soumis aux mêmes nécessités : je parle d'un objet en employant des mots qui ne représentent que des êtres de raison, des notions abstraites de genre et de qualité ; je peins en exprimant, non pas l'objet, mais les notions de formes et de couleurs qu'il a éveillées en moi.

En dernier terme, au bout de ces principes du gradué d'Oxford, nous avons une théorie de l'art qui aspire surtout à ravaler l'élément plastique. Partant d'une remarque très-juste de Reynolds, « qu'il faut soigneusement distinguer chez le peintre les mérites qu'il a en propre comme peintre de ceux qu'il peut avoir en commun avec tous les hommes d intelligence », M. Ruskin l'interprète de manière à en conclure que toutes les qualités et les difficultés qui distinguent la peinture de la parole sont purement le langage et la grammaire de l'artiste, et que celui qui a appris tout ce que l'on considère d'ordinaire comme la somme de l'art, n'est pas plus près pour cela d'être un grand artiste qu'on n'est près d'être un grand poëte pour s'être rendu maître de la grammaire et de la prosodie. Bref, il ne veut pas qu'il existe des idées plastiques, comme il existe des moyens plastiques d'expression; il nie que la peinture ait pour but d'énoncer dans une langue à part des faits d'âme à part, des con-

ceptions et des émotions d'un autre ordre que nos sentiments moraux et nos jugements intellectuels. Ajoutons à cela toutes les circonstances aggravantes de préméditation et de récidive. Froidement et dogmatiquement, il affirme que la tableau doit être jugé comme le livre, que l'œuvre d'art ne peut avoir de mérite que par les mêmes pensées et les mêmes qualités qui font le prix de la littérature, que le peintre enfin ne saurait être éminent comme peintre qu'en se montrant éminent comme penseur, comme poëte, c'est-à-dire en faisant preuve par ses couleurs des mêmes supériorités d'esprit qu'on peut avoir sans être peintre le moins du monde. « Le meilleur tableau, écrit-il, est celui qui renferme le plus d'idées et les idées les plus hautes, » à quoi il ajoute comme commentaire que « les plus hautes idées sont celles qui tiennent le moins à la forme qui les revêt, et que la dignité d'une peinture, comme l'honneur dont elle est digne s'élèvent exactement dans la même mesure où les conceptions qu'elle traduit en images sont *indépendantes de la langue des images.* »

Ainsi, à ses yeux, si la *Construction de Carthage* par Turner est une œuvre de génie, c'est parce que le peintre a eu l'idée de représenter au premier plan un groupe d'enfants s'amusant à faire voguer de petits bateaux. « Le choix exquis de cet épisode, comme moyen d'indiquer le génie maritime d'où devait sortir la grandeur future de la nouvelle cité, est une pensée qui n'eût rien perdu à être écrite, qui n'a rien à faire avec les *technicismes* de l'art. Quelques mots l'auraient transmise à l'esprit aussi complétement que la représentation la plus achevée du

pinceau. Une pareille pensée est quelque chose de bien supérieur à tout art : c'est de la poésie épique du plus haut ordre. » De même, en analysant une *sainte Famille* de Tintoret, le trait auquel M. Ruskin reconnaît le grand maître, c'est un mur en ruines et un commencement de bâtisse au moyen desquels l'artiste fait symboliquement comprendre que la nativité du Christ était la fin de l'économie juive et l'avénement de la nouvelle alliance. Dans une autre composition du même Vénitien, une *Crucifixion*, M. Ruskin voit un chef-d'œuvre de peinture parce que l'auteur a su, par un incident en apparence insignifiant, par l'introduction d'un âne broutant des palmes à l'arrière-plan du Calvaire, exprimer l'idée profonde que c'était le matérialisme juif, avec son attente d'un Messie tout temporel et avec la déception de ses espérances lors de l'entrée à Jérusalem, qui avait été la cause de la haine déchaînée contre le Sauveur, et par là de sa mort.

Si cette esthétique était vraie, il ne resterait plus aux peintres qu'à briser leurs brosses pour prendre la plume ; et l'on se demande vraiment comment un homme qui n'estime dans la peinture que les pensées les plus abstraites et les plus indépendantes des formes et des couleurs, celles que la littérature énonce avec mille fois plus d'éloquence, a pu consacrer tant de temps à s'occuper de tableaux. Chez nous aussi, quoique nos artistes inclinent plutôt vers la superstition contraire, vers le métier et les méthodes de style, nous avons souvent vu les livres et les journaux demander aux peintres des idées, encore des idées. De fait, c'est là une vieille doctrine, qui au

fond n'est que l'éternelle conspiration des esprits littéraires pour obliger tyranniquement les natures plastiques à travailler au profit de leurs seuls goûts à eux. De la part des écrivains qui se laissent aller à parler des tableaux sans être capables de goûter et de discerner les qualités et les intentions particulières de ces sortes d'œuvres, rien de plus facile à expliquer ; mais de la part d'un homme aussi bien doué que M. Ruskin, une telle hallucination serait tout à fait incompréhensible si l'on ne savait que les Albert Dürer, les Hogarth et en général les artistes du nord l'ont plus ou moins partagée. Ne serait-ce pas là un trait de race ? Cela ne viendrait-il pas de ce que l'homme du nord, si fortes que soient ses impressions, se laisse moins facilement déposséder de ses diverses facultés, et que de la sorte son imagination et son sens des couleurs parviennent rarement à faire taire ses besoins intellectuels ? Dans notre monde, le mal sort du bien, comme le bien sort du mal. Qui sait si le don de l'unité harmonieuse, que les Grecs possédaient à un si haut point, ne leur venait pas d'une incontinence ou d'une faiblesse d'esprit qui les rendait incapables d'avoir plus d'une préoccupation à la fois. Pour ma part, il me semble, en effet, que c'est bien la qualité contraire qui expose la pensée des peintres anglais à se compliquer outre mesure, et à rester à mi-chemin entre la science et l'art. En tout cas, les écoles anglaise et allemande, aussi bien que Hogarth et Dürer, — et je pourrais ajouter même Léonard de Vinci, — nous offrent des exemples évidents de l'erreur dont M. Ruskin s'est fait l'avocat, et des conséquences pratiques qu'elle entraîne. Avec ces réflexions intempes-

tives et ces pensées abstraites qui viennent se jeter à la traverse de l'inspiration, l'œuvre ne peut devenir franchement et purement une expression du sentiment plastique. Une partie des éléments du tableau est employée comme des lettres pour exprimer des idées, et l'effet d'ensemble est plus ou moins détruit; l'imagination bégaye au milieu d'une multitude d'intentions secondaires ; elle s'amoindrit dans des formes minutieusement expressives. Bien heureux quand l'œuvre ne devient pas une sorte de rébus, un ingénieux hiéroglyphe, car c'est làque mène tout droit la monomanie des significations philosophiques. Si sincère et si sérieuse que soit la conviction ou l'émotion que l'on voudrait faire passer dans l'âme du spectateur, il suffit que l'on veuille dire par des couleurs ce que les couleurs se refusent à dire, pour que l'on soit condamné comme peintre à n'être qu'un bel esprit, un inventeur de subterfuges et d'images à double entente. Le résultat où l'on aboutit, c'est de peindre spirituellement une toile d'araignée sur la bouche d'un tronc d'église pour dénoncer et flétrir la dureté de cœur qui a oublié l'aumône ; c'est de témoigner contre le vice et de glorifier la vertu, en écrivant leur histoire, comme le fait Hogarth, avec des *affiches* posées sur un mur, des lettres tombées à terre, et des flacons étiquetés *poison*.

CHAPITRE V

LA PART QU'IL Y FAIT AU BEAU ET A L'IMAGINATION.

A côté de la *vérité*, sans doute, M. Ruskin fait une large place au *beau* et à l'*imagination*, du moins il insiste beaucoup sur l'importance de ces deux éléments; et au premier abord, il semblerait qu'il rentre ainsi dans le domaine des véritables qualités plastiques, ou, en tout cas, on croirait qu'il va enfin reconnaître comment le peintre ne peut exprimer la réalité extérieure qu'en s'exprimant lui-même. Et cependant c'est peut-être sur ce point, je veux dire c'est dans la partie de son œuvre qui touche non plus au but, mais aux moyens de l'art, que son idée fixe laisse éclater le plus violemment la tyrannie qu'elle exerce sur lui. Qu'il s'agisse du beau ou du vrai, que l'artiste se propose de rendre ce qu'il a vu ou ce qu'il a conçu, les images ont toujours à remplir leur rôle d'images : il faut qu'elles soient propres à faire comprendre à d'autres esprits ce qu'a pensé le peintre. Comment peuvent-elles satisfaire à cette condition ? Que doivent-elles être pour avoir la puissance de parler à une âme humaine? Rien ne manque à M. Ruskin pour résoudre le problème : il en a saisi toutes les données, il

décrit même avec une remarquable précision ce qui fait d'une œuvre une parfaite conception d'ensemble, un parfait moyen d'élocution, et de quelle manière s'enfantent en nous ces créations de génie; mais à peine a-t-il décrit le fait que son idée fixe le touche de sa baguette, et, par une série de faux-fuyants involontaires, par des mots à bascule et des équations spécieuses, elle le conduit à une interprétation qui fausse entièrement le sens de sa description.

J'ai eu ailleurs occasion de toucher aux causes qui ont fait de l'imagination la *terra incognita* de l'esprit humain. A l'heure qu'il est encore, la philosophie, chez nous, persiste décidément à expliquer tout l'homme par ses idées et par ses décisions volontaires : c'est à peine si elle a soulevé le rideau qui nous cache toutes les forces spontanées de notre être. Il en a été autrement en Allemagne et en Angleterre. Schelling et Schiller, Coleridge et Wordsworth ont étudié l'imagination avec une vive curiosité ; ils ont répandu autour d'eux, dans le public, une infinité d'aperçus que nous aurions grand intérêt à connaître. Cette science, M. Ruskin ne l'a pas seulement recueillie, il l'a accrue de plus d'un côté, il l'a surtout rendue plus nette et plus tangible. Personne, que je sache, n'a mieux dessiné que lui la différence si imperceptible, et pourtant si essentielle, qui sépare la composition et l'imagination. Nous composons quand nous combinons par calcul, en nous fixant d'abord un certain but et en choisissant ensuite parmi les matériaux amassés dans notre esprit ceux qui peuvent le mieux nous servir à l'atteindre. Je commence par dessiner un arbre, et sans

penser à autre chose je cherche à lui donner une belle forme d'arbre; après avoir construit de mon mieux une première branche, j'en ajoute une seconde dans une autre direction, afin de satisfaire au principe de la variété; si elle ne me semble pas d'un bon effet, j'essaye d'une autre, et je vais ainsi jusqu'au bout, tâtonnant toujours, prenant pour chaque montagne et chaque pli de terrain une résolution à part, envisageant isolément chaque détail pour tâcher d'en faire une chose complète et irréprochable dans son genre. Ainsi produit l'artiste vulgaire, et vous avez un moyen infaillible de le reconnaître : si vous pouvez détacher d'un tableau le moindre de ses éléments sans que l'œuvre entière s'écroule, et si le fragment ne perd rien à être isolé, vous avez la preuve que le tableau n'est qu'une composition, c'est-à-dire n'est point une conception de l'imagination. Car le propre de l'imagination est de créer d'un seul jet et d'enfanter ainsi un tout organique, un ensemble de parties qui se nécessitent l'une l'autre, qui sont individuellement imparfaites, mais dont les imperfections se compensent et se combinent merveilleusement pour constituer à elles toutes une unité vivante et parfaite. Et ainsi que le remarque M. Ruskin, une telle création ne saurait s'expliquer, comme on a généralement tenté de le faire, par une simple action du jugement. Le jugement ne peut comparer et préférer qu'en vue d'un résultat voulu d'avance, tandis que dans ce cas les moyens se présentent d'eux-mêmes à l'esprit avant qu'il ait la moindre idée du résultat. Tout homme qui imagine vraiment ne peut l'ignorer. Il sait qu'il ne sait pas où il va ni par quelles

voies il arrive; il est le premier à s'étonner de l'œuvre qu'il a conçue, et même lorsqu'elle est devant lui, il est incapable d'expliquer à quoi tient l'accord de ses parties; à plus forte raison, il n'eût jamais pu concevoir à l'avance ce que chaque détail devait être pour s'accorder si bien avec tous les autres. C'est ainsi que son tableau lui est venu : voilà tout ce qu'il peut dire, et nul, ajoute M. Ruskin, n'est plus avancé que lui à cet égard. Le phénomène est absolument incompréhensible; le plus qui soit possible, c'est d'en donner l'idée par analogie : ce qui se passe dans l'imagination est quelque chose de tout semblable au fait chimique qui se produit dans l'eau en contact avec du zinc et où l'on verse de l'acide sulfurique. L'acide alors, par son affinité pour l'oxyde de zinc qui n'existe pas encore, détermine la décomposition de l'eau et le dégagement de l'oxygène qui avec le zinc est propre à former cet oxyde auquel il tend à s'unir. De même, sous l'influence de l'imagination, les données capables d'entrer dans une même combinaison appellent d'elles-mêmes les autres éléments dont le concours est nécessaire pour la réaliser.

A cette première fonction (que Coleridge, après Schelling, avait très-bien indiquée (1) en désignant l'imagination comme la faculté *esëmplastique* ou qui unifie, qui avec le multiple produit le un), M. Ruskin en rattache deux autres, qu'il nomme l'imagination *pénétrative* et

(1) Je dis indiquée, — et non pas caractérisée, — car, à parler strictement, l'imagination n'est pas une synthèse qui ramène le multiple à l'unité : elle est plutôt une sorte d'accouchement avant terme par lequel notre esprit jette hors de lui l'unité où le multiple est encore inclus.

l'imagination *contemplative*. Le jugement analyse, et il part de la circonférence des choses pour remonter autant qu'il le peut jusqu'au centre. S'il veut décrire un serpent, il dira tour à tour avec des mots ou des couleurs : telle était sa tête, telles ses écailles, tels ses replis. L'imagination ne connaît pas ces détours; elle va droit à la vérité essentielle de l'objet; elle le saisit en quelque sorte par l'individualité cachée qui est la cause génératrice de tout ce qui se voit à sa surface, et quand elle en vient à retracer la tête ou les replis du serpent, elle ne fait plus que développer sous ces divers aspects la vérité centrale; elle déduit au lieu d'induire. Quant à l'imagination *contemplative*, M. Ruskin étudie sous ce nom ce qui avait le plus frappé Wordsworth dans l'imagination, à savoir, la souveraineté avec laquelle elle transforme les choses par sa manière de les considérer, la puissance qu'elle a de revoir dans un objet l'image d'un autre objet, ou, comme dit l'auteur, d'extraire et d'isoler telles qualités partielles de la chose qu'elle envisage pour les contempler en elles-mêmes comme des qualités qu'elle a déjà rencontrées ailleurs.

Malgré la brièveté de ce résumé, on y sent assez clairement une veine d'idées toute différente de celle à laquelle M. Ruskin nous a habitués. Volontairement ou involontairement il se préoccupe ici de la conformation que les images doivent avoir, non plus pour être en rapport avec la constitution des réalités du dehors, mais pour être propres à agir sur l'esprit du spectateur. Et j'ajouterai qu'en avançant en âge et en expérience, peut-être aussi en s'éprenant de plus en plus du Gothique,

il a chaque jour accordé plus d'importance à ces qualités d'imagination. J'ai déjà fait allusion au changement qui me semblait s'être opéré dans ses opinions depuis le commencement de son ouvrage, c'est-à-dire depuis le temps où il s'en tenait volontiers à l'idée qui est vraiment la première notion que l'on se fasse de la peinture, celle qu'a dû se former le premier homme qui s'est avisé de crayonner ce qu'il voyait, et qui naturellement ne pouvait avoir d'autre désir que celui de fixer dans une image ce qui l'avait frappé dans une réalité. Cette idée, sans vouloir rompre avec elle, sans le pouvoir peut-être, tant à force de réflexion il l'avait associée à ses sentiments les plus chers, M. Ruskin a étendu autant que possible la chaîne qui l'y rattachait. Sous le nom d'*idéal grotesque* (car il aime à dénommer les choses par leurs côtés les plus détournés), il en est venu à admettre toutes ces inspirations plus ou moins capricieuses qui représentent les objets tels qu'ils se reflètent sur l'eau troublée de notre esprit ou qu'ils se métamorphosent sous l'illumination bizarre de nos émotions, toutes ces créations qui retracent, non pas ce qui existe hors de nous, mais ce qui se dessine en nous quand nous jouons avec nos pensées, quand les vérités sublimes ou terribles de la vie nous apparaissent à travers une humeur insouciante qui ne peut en saisir tout le sérieux, ou quand un objet trop immense pour l'étendue de notre esprit n'y projette qu'une ombre écourtée et tourmentée. De plus en plus aussi l'étude du Gothique lui a révélé le prix de cette *vérité d'expression* qui n'a rien de commun avec la *vérité de définition*. En sentant les

qualités de ces sculptures qui se résignaient d'avance à n'être que des ébauches, des espèces de croquis, et qui de la sorte permettaient aux humbles artistes d'indiquer mille intentions qu'ils n'auraient pas eu le temps de développer ou qu'ils n'auraient pas été capables de rendre scientifiquement ; en sentant enfin comment le Gothique avait renoncé à la prétention de rendre ses œuvres irréprochables et comment c'était par là même qu'il s'était assuré la liberté d'inspiration, M. Ruskin a mieux reconnu que l'exécution devait être avant tout au service du sentiment : il s'est aperçu que le premier mérite d'un tableau ou d'une statue était de se saisir de l'imagination, et qu'en conséquence toute œuvre ne devait renfermer que juste ce qui était nécessaire pour suggérer la pensée de l'artiste, vu que l'imagination est de sa nature une faculté divinatoire qui refuse d'agir dès qu'on ne lui laisse plus rien à deviner. Malgré lui enfin, et quelles que soient les réserves et les précautions oratoires dont il enveloppe cet aveu, il est arrivé à dire en propres termes que le modèle légitime du peintre, que l'original dont son tableau devait rendre fidèlement les traits, n'était point l'objet du dehors, mais l'*apparition* qui se produisait dans son propre esprit.

« Tous les grands hommes, écrit-il, voient ce qu'ils peignent avant de le peindre, le voient d'une manière entièrement passive : ils ne pourraient s'en empêcher quand même ils le voudraient. Que ce soit avec l'œil de l'esprit ou avec celui du corps, cela n'importe. De toute façon, ils reçoivent littéralement l'impression d'une image. Le site, le personnage, l'événement sont là devant eux, comme dans la seconde vue ; — et bon gré, mal

gré, toutes ces choses veulent être peintes comme elles se montrent à eux : ils n'oseraient pas, sous la contrainte de leur présence, changer un seul iota à ce qu'elles leur enjoignent de retracer. Car pour eux chacune d'elles, dans son genre et son degré, est toujours une véritable vision, une apocalypse, et au fond de leur cœur elles sont toujours accompagnées d'un sentiment qui est comme l'écho du commandement : *Ecris les choses que tu as vues et les choses qui sont...* L'apparition d'ailleurs ne vient pas seulement d'elle-même, elle se déroule dans son ordre à elle, dans un ordre qui a été choisi pour le peintre et non par lui... L'harmonie des détails et de l'ensemble semblerait avoir été combinée d'après les règles les plus délicates ; pourtant la volonté, les connaissances, la personnalité du voyant n'y ont été pour rien. Il n'a été qu'un scribe... Et tout effort pour façonner de pareils résultats par des calculs et des principes, toute tentative même pour corriger ou remanier l'ordre premier de la vision n'est plus de l'invention. Que dis-je ? si un peintre, en regardant des formes déjà couchées sur sa toile, en vient à décider que certaines modifications leur donneraient plus de force ou de beauté, il ne fait pas seulement ce qui n'est point de l'invention, il fait ce qui en est la négation même, car l'invention, c'est l'*affluence involontaire* d'une série d'images ou de conceptions qui se présentent d'elles-mêmes telles qu'elles doivent rester. Aussi la connaissance des règles et l'action du jugement ont-elles une tendance à arrêter ou à entraver l'imagination dans son essor. Plus un peintre s'entend aux principes du bien et du mal en fait d'art, plus il y a chance qu'il manque de génie créateur, et réciproquement, plus il a de génie créateur, plus vous le trouverez ignorant des règles. Non qu'il les méprise, seulement il sent qu'entre elles et lui il n'y a rien de commun, que les rêves ne se laissent pas régulariser, que comme ils viennent, il faut les prendre, et qu'autant vaudrait régler un arc-en-ciel ou faire des entailles à l'aile d'un ciron pour le saisir plus

aisément, que de chercher à réglementer par des axiomes les allures d'une vision involontaire. »

Je me plais à le reconnaître, dans cette page, il y a plus que le germe, il y a la substance entière de ma propre esthétique, et je n'aurais à faire que des réserves de détail, si dans tout son système M. Ruskin eût persisté à être de sa propre opinion; mais point. Au moment où il semble si convaincu qu'il s'agit de représenter les choses comme elles peuvent nous revenir à l'esprit et non pas comme elles sont en elles-mêmes; au moment où l'on croirait qu'il ne lui reste plus qu'à rétracter sa première théorie, on l'entend s'écrier : « Vous voyez donc que j'avais raison, et que le seul but comme le seul mérite de l'art est de faire connaître les œuvres de Dieu! Vous voyez que le seul critère pour apprécier l'art est de se demander : Est-ce un fait? en est-il bien ainsi? est-ce bien de la sorte qu'est une pierre, un chêne, un nuage? » Le fait est que tout fond littéralement entre les doigts de M. Ruskin, et que pour sa logique c'est un jeu d'arriver à Rome par tous les chemins. Vient-il de montrer comment l'imagination enfante d'un seul jet un tout organique, il observera, comme incidemment, que de la sorte le propre des conceptions de l'imagination est d'avoir l'unité, la simplicité et les autres caractères qui distinguent les œuvres de la nature, et cela lui suffit. Son pont est construit : il n'a plus qu'un pas à faire pour conclure que l'imagination par conséquent consiste à créer suivant les lois de la nature, et qu'elle n'arrive à ses harmonies qu'en sa-

chant saisir et rendre les vrais rapports qui dans la nature unissent les vérités partielles dans la vérité d'ensemble. Ou bien il fera ce que nous lui avons vu faire à propos de l'imagination *pénétrative*. Au lieu de dire que l'œuvre est une parce que l'objet a été conçu sous l'influence d'un sentiment dominant, il présentera sa pensée sous une forme objective, il dira que l'œuvre est une parce que l'artiste a saisi dans l'objet sa valeur dominante ; — et comme l'imagination qui ne saisit que le faux ne saisit rien et n'est rien, « comme en tout cas, écrit-il textuellement, ce n'est pas de cette imagination-là qu'il entend parler, » il décide que l'imagination, loin d'être la mère du mensonge, est au contraire la faculté véridique par excellence, la faculté de percevoir l'essence même des choses; de telle sorte que, s'il y a quelqu'un d'illogique, c'est seulement le lecteur qui n'est pas satisfait de la logique de M. Ruskin ; car quant à lui, déclare-t-il, il n'a jamais varié : en glorifiant la vérité il n'a fait que glorifier l'imagination, puisque « la vérité est le caractère même de ses créations, le trait auquel on les reconnaît » ; — et de même en glorifiant l'invention il n'a voulu glorifier que la vérité littérale, « puisque inventer (le jeu de mots est de lui), c'est littéralement *invenire* dans le sens du mot latin, ou, en d'autres termes, découvrir ce qui est. »

Cela revient à dire qu'en définitive M. Ruskin réussit à dénaturer complétement l'imagination en la rattachant aux phénomènes de l'intelligence, et en la réduisant à n'être qu'une espèce de perception plus large et plus rapide que les autres. — Imaginer, répondrais-je pour ma

part, c'est de tout point le contraire de voir ; c'est ce qui a lieu quand nous cessons de regarder, de chercher à saisir les choses comme elles existent hors de nous, et que nous les laissons agir au dedans de notre esprit telles qu'elles sont dans l'influence intérieure qu'elles exercent sur nous. En réalité il y a de l'imagination dans notre langage, il y en a dans l'opération involontaire de nos yeux, il y en a dans tout ce qui est un acte de notre personnalité. Nous avons beau ne pas nous en douter : lorsque nous voyons une chose, c'est nous qui composons l'aspect sous lequel elle nous apparaît. Par cela seul que notre attention ne peut se fixer sur un point sans que tous les autres restent plongés dans une sorte de pénombre, l'objet prend pour nous un centre; notre œil en fait ainsi une image qui ne renferme que des apparences partielles qu'il nous est possible d'apercevoir en même temps. Par cela seul encore que notre esprit ne peut avoir qu'une pensée à la fois, ou du moins qu'il ne peut penser à la fois que ce qui se rapporte à une même préoccupation, c'est nous qui donnons à l'objet un sens unique ; notre intelligence ne le considère qu'à un seul point de vue et n'y laisse subsister que les documents et les indices par lesquels il peut déposer sur une même question. Par cela seul enfin que notre sensibilité a ses lois, c'est nous qui faisons d'un objet un poëme de lignes ou un tout poétique, un groupe d'éléments qui, comme les doigts du musicien, ne frappent en nous que des notes propres à se combiner. Le premier regard que je jette sur la chose qui est devant moi décide si elle m'apparaîtra comme un fait de clair-obscur

ou comme un fait de couleurs manifesté dans telle ou telle gamme. Qu'une teinte jaune frappe d'abord mon œil, il m'est impossible sur le moment de voir les autres couleurs dont le propre serait de me causer une sensation incompatible avec celle qui me possède; si les rouges et les bleus ne sont pas anéantis pour moi, c'est à travers mon impression du jaune, comme à travers une atmosphère teintée, que j'en reçois les rayons. J'étais libre en commençant ; mais le ressort de mon être a reçu une impulsion, et il a désormais ses volontés : il repousse ou transforme ce qui voudrait l'arrêter brusquement dans la ligne de son mouvement. De lui-même aussi il tend à revenir d'une vibration à une certaine autre vibration ; il tend, après chaque ébranlement, à reprendre son repos, et naturellement mon œil s'ouvre aux nuances de l'objet qui peuvent m'affecter comme mon besoin le réclame. Telle est l'origine et la raison des rappels de tons, des équilibres de couleurs, des harmonies produites par l'unité d'intonation. L'artiste, le grand peintre ou le grand poëte, n'est autre que l'homme qui sent ainsi énergiquement les exigences de sa nature propre : c'est le moi le plus intense et en même temps le plus délicat, qui ne cesse pas d'être sensible aux moindres actions du dehors, mais qui ne se laisse pas anéantir par elles, qui ne supporte pas ce qui va contre ses nécessités, et qui impose le plus au non-moi ses propres lois.

J'irais même plus loin, si je ne craignais de donner une définition trop arrêtée de ce qui reste encore vague pour moi : je dirais que l'imagination, à parler stricte-

ment, n'a rien à faire avec le monde extérieur, qu'elle est purement un acte de notre propre vie. Ce n'est point une réalité qui vient se faire pensée en nous, c'est une pensée ou un sentiment à nous, une aspiration ou une sensibilité de notre être, qui se définit sous l'apparence d'une réalité. Il se peut que notre esprit ait été mis en jeu par un objet sensible, et alors, comme la conception qui s'enfante dans notre esprit ressemble à cet objet, nous la prenons assez naturellement pour une simple représentation ; mais, en examinant mieux, nous découvrons vite que cette conception n'est pas même une tentative pour nous figurer le fait extérieur, qu'elle ne traduit vraiment et ne cherche à traduire qu'une impression personnelle éveillée en nous par ce fait. Et il me semble que nous avons là le secret de l'énigme que M. Ruskin proclamait si complétement insoluble. Comment l'imagination peut-elle trouver avec tant de justesse les moyens d'atteindre un résultat qu'elle ne soupçonne pas à l'avance? Elle le peut précisément parce que sa conception est l'acte d'un sentiment qui ne se connaît pas encore, et qui fait effort pour se connaître. Le langage ici peut nous servir de parfait exemple. Quand nous prenons la parole, nous ne savons pas les mots qu'il nous faut, et il est impossible que nous le sachions, puisque c'est le besoin même de nous rendre compte d'une idée encore vague qui nous sollicite à parler ; mais nous n'en portons pas moins déjà notre idée dans notre sein : déjà elle a son individualité, elle est ce qu'elle est, elle aspire à se manifester telle qu'elle est, et en se heurtant à tout ce qu'elle rencontre dans

notre esprit, elle s'apprend elle-même mot à mot, comme chaque homme, dans la vie, apprend son propre caractère au contact des circonstances qu'il rencontre. Le hasard décide en partie comment nous commençons la phrase; cela n'importe guère : toute parole qui s'offre à notre pensée est susceptible de servir à indiquer par opposition ou directement ce que notre pensée a conscience d'impliquer. Nous pouvons être plus ou moins longs, plus ou moins heureux dans notre expression; mais notre intention continue toujours son effort tant qu'elle sent en elle quelque chose qui n'a n'a pas réussi à se produire au dehors, et quand elle s'arrête parce qu'elle est épuisée, les mots qu'elle nous a fait prononcer l'un après l'autre se trouvent merveilleusement liés : ils développent tout ce qui était renfermé dans notre pensée; ils n'expriment que ce qui était contenu dans cette seule pensée; par là même ils forment une phrase parfaite, un tout grammatical où se dessine l'image complète de l'idée que nous ne connaissions pas en commençant à parler.

Maintenant, à la place d'une pensée qui se dégage de notre intelligence et qui cherche des mots pour s'individualiser, supposons un sentiment qui naît en nous de lui-même ou au contact d'une chose et qui cherche des images pour se rendre sensible, — nous aurons le procédé exact de l'imagination. Sans métaphore aucune, elle n'est que la langue figurée avec laquelle notre esprit se raconte à lui-même ses impressions, et les accords d'images qu'elle produit n'ont pas plus de rapports avec la conformation des réalités que les accords

de mots qui nous servent à parler d'un minéral n'ont de rapports avec les affinités chimiques qui relient ses éléments. La métamorphose est moins évidente sans doute que dans le langage, mais elle est aussi réelle. Les additions et les suppressions que j'ai fait subir aux teintes et aux formes de la nature sont littéralement l'analogue des substantifs et des adjectifs que j'emploierais pour la décrire; ces teintes deviennent des types de qualités, des notions tout humaines de couleur; et dans ses combinaisons, mon imagination traite la réalité comme l'Égyptien la traitait dans ses hiéroglyphes : elle la brise pour la recomposer, elle laisse de côté ceux de ses éléments qui n'avaient pas concouru à mon impression, elle abrége et modifie ceux qu'elle lui a empruntés, afin de leur donner une éloquence nouvelle, et c'est ainsi seulement qu'elle peut atteindre son but. Dans ce cas comme dans tous les autres, le pouvoir de l'imagination tient à sa liberté. Si elle crée des œuvres harmonieuses, c'est précisément parce qu'elle ne reproduit pas les harmonies de la nature et qu'elle ne s'inquiète pas des lois de la nature; c'est parce qu'elle est une inspiration indépendante qui choisit ses matériaux d'après ses seuls besoins, qui ne les accorde entre eux qu'en les accordant avec elle-même, qui ne leur donne une forme totale qu'en les moulant sur sa propre individualité.

Les mêmes remarques pourraient également s'appliquer à la théorie du beau qui complète le système de M. Ruskin. Il s'en faut que cette théorie soit sans valeur, car il a le plus vif sentiment de la beauté sous toutes ses formes; — et qu'il se trompe ou non dans ses

explications, cela ne l'empêche pas d'être admirablement perspicace pour analyser les combinaisons de lignes et de couleurs dont l'impondérable prestige s'appelle pour nous : symétrie, unité, variété. Toujours est-il que sa doctrine n'a encore pour but que de confondre le beau avec le réel. Par antipathie contre l'esthétique qui l'a fait consister dans une sensation toute passive de plaisir, il le fait lui-même consister soit dans une pure idée, soit dans la conformation toute extérieure des choses. Chaque espèce de beauté, suivant lui, n'est que le reflet d'une perfection divine dont le Créateur a laissé l'empreinte sur son œuvre; ou plutôt, c'est l'œuvre même de Dieu c'est chaque réalité qui dans sa manière d'être garde positivement une analogie avec un attribut de Dieu, et qui par là possède la puissance d'attirer la partie divine de notre nature. Ainsi l'unité est l'emblème de la compréhensivité de Dieu, le repos de sa permanence, la symétrie de sa justice, la pureté de son énergie. Une fois lancée dans ce platonisme réaliste, l'imagination de M. Ruskin s'enivre, avec je ne saurais dire quelle fougue et quelle sincérité extatique de toutes les ressemblances que son ingénieux esprit peut découvrir entre les formes ou les mélanges de teintes et les qualités morales. Ce sont des hallucinations qui débordent de poésie, d'émotion et d'éloquence. Ce sont des visions qu'il a vraiment eues et qui, comme telles, renferment toujours un fond de raison plus ou moins fantastiquement transfiguré. Mais pour autant, il ne cesse pas de poursuivre ses fins. Par rapport à l'homme, le beau dans sa théorie n'est plus qu'une perception émue du vrai ; c'est la réalité con-

templée avec amour, avec reconnaissance et adoration, c'est le *sentiment moral* qui accompagne la connaissance des œuvres de Dieu, telles que l'intelligence peut les voir et les juger ; — et pratiquement cela revient toujours à faire résider la beauté dans la seule manière d'être des choses.

En tout cas, cela revient certainement à ne point reconnaître que le beau (il s'agit seulement ici de l'attrait particulier qu'exercent sur nous certaines réalités) tient à un rapport entre nous et les objets, à une concordance entre la manière dont une chose, vu sa nature, tend à faire jouer nos facultés, et la manière dont, vu les limites et les tendances de nos facultés, il leur est à elles-mêmes possible, facile et agréable de jouer. En quoi consiste ce rapport ? Là n'est point la question importante. Comment nos œuvres doivent-elles être conformées pour présenter avec toutes les lois et toutes les parties contraires de notre être cet accord parfait qui est le beau ? Ce n'est point pour n'avoir pas su l'expliquer que M. Ruskin est en faute; car ce mystère-là n'est rien moins à mon sens que le mystère même de notre nature, que l'inexplicable lien qui unit en nous le moral et le physique, l'infini et le fini. Le problème n'est pas de ceux que l'on résout en parvenant à en concevoir la solution : au contraire, il s'agit, pour le résoudre, de renoncer à notre raison, et de laisser faire les affinités secrètes de notre être, qui peuvent seules savoir ce qu'elles repoussent et réclament. Mais c'est cela même qui rend si dangereuse la théorie de M. Ruskin : elle est plus qu'une erreur; elle est une influence

funeste qui empêche le beau de se compléter dans l'esprit de l'artiste par l'accord spontané de ses propres sympathies et des propriétés de l'objet. Eu répétant que les lois de la lumière ou les lois physiologiques sont la raison et la règle des harmonies de lignes et de couleurs; en poussant le peintre à tendre sans cesse ses facultés pour épeler la nature; en l'habituant à croire que son œuvre ne peut devenir belle qu'autant qu'elle indiquera les éléments partiels des objets dans l'ordre même où ils s'y rencontrent, elle le livre à un parti pris qui lui enlève la liberté de créer au gré de son inspiration, elle l'asservit à une volonté qui entrave la chimie involontaire de ses sentiments; et le miracle de l'art ne peut plus s'accomplir en lui.

En résumé, par sa théorie du beau comme par ses théories du vrai et de l'imagination, M. Ruskin vise au même résultat et nous donne le même spectacle : celui d'une nature admirablement douée, mais dont les idées sont constamment faussées par un biais d'esprit plus fort que tout ce qu'elle peut voir et sentir. Il possède par trop la grande qualité de sa race, la puissance d'examiner en détail. En présence d'une toile, son penchant irrésistible est de chercher si le caillou peint par l'artiste retrace fidèlement chaque particularité qu'il est arrivé à observer dans un caillou; de regarder si l'eau de l'image n'est pas ridée à l'endroit où, d'après ce qu'il sait des lois naturelles, elle devrait être tranquille. Malgré les réserves et les concessions que ses sentiments peuvent lui dicter, toujours son besoin d'analyse reprend le dessus, toujours sa curiosité intellectuelle le ramène à con-

clure que le meilleur tableau est celui qui est le plus près de retracer tout ce qu'il est possible de saisir dans les choses en les étudiant morceau par morceau. L'erreur est glorieuse, je le veux; elle vient plutôt chez lui d'un excès que d'un défaut de facultés. Avec l'activité de son intelligence et de son imagination, la réalité lui suffit : il est capable d'en tirer lui-même directement son festin de pensées et d'émotions ; il aurait donc trop à perdre si les peintures n'exprimaient qu'une impression humaine, et si pour l'exprimer elles laissaient de côté la multitude des détails et des indices par lesquels le moindre objet de la nature peut lui suggérer une infinité d'idées et de sentiments. Il n'est pas moins vrai que ses principes seraient mortels pour l'art, qu'ils le rédui-duiraient à une inefficacité absolue. Personnellement, M. Ruskin a beau apprécier et réclamer aussi les qualités d'imagination et de sentiment ; en s'obstinant à soutenir que la valeur d'une œuvre est en raison directe du nombre et de l'importance des connaissances qu'elle nous transmet, il enseigne ce qui rend impossibles l'imagination et le sentiment, ce qui condamnerait les tableaux à ne plus avoir ni l'unité qui donne à une composition la puissance de nous émouvoir, ni la beauté de conformation qui lui permet seule de nous charmer, ni ce rapport avec nous-même qui fait qu'elle est vraie pour nous, propre à nous transmettre une idée. La peinture, telle qu'il tend à la rendre, ne produirait plus que des catalogues et des inventaires, des collections de matériaux pour servir à l'histoire de la nature. Elle représenterait chaque branche d'arbre, chaque feuille particulière,

comme on ne peut la voir qu'en concentrant sur elle seule toute son attention ; elle chercherait à accentuer dans chaque pli du terrain des vérités géologiques que l'œil et l'esprit ne sauraient remarquer sans oublier le personnage qui passe ; et sur les traits du personnage elle s'efforcerait d'écrire des nuances de caractère qu'il est impossible d'y découvrir, à moins de perdre entièrement de vue la botanique et la géologie du paysage. Au lieu d'un tableau, nous aurions ainsi une mosaïque de fragments juxtaposés, un conflit d'intentions et d'aspects incompatibles, quelque chose qui n'existerait pas comme ensemble. Et quand même le peintre aurait énuméré tous les caractères poétiques et plastiques de la réalité, quand même son travail révélerait chez lui un œil et une âme d'artiste, l'image ne serait rien comme tableau ; elle n'aurait aucune action directe sur le spectateur, aucun magnétisme ; elle serait à un vrai tableau ce qu'est à une musique exécutée le cahier où elle est notée, cahier rempli de signes algébriques qui indiquent toutes les parties du concert, mais qui ne le font point entendre, qui laissent au lecteur la tâche de se procurer lui-même un orchestre pour les déchiffrer.

Quant à l'autre côté de la doctrine de M. Ruskin, je veux dire quant à ses efforts pour faire de l'art une expression du développement général de l'homme, ils ne s'attaquent pas moins à l'individualité de la peinture. Depuis bien longtemps déjà les peintres subissent fâcheusement cette tyrannie de la littérature dont je parlais plus haut. Sous prétexte de les élever en dignité, la plupart des penseurs qui s'occupent d'eux ne les en-

couragent guère qu'à mépriser et à renier leur dignité propre; ils imitent ces émancipateurs et surtout ces émancipatrices de la femme qui prétendent la grandir en faisant d'elle un faux semblant d'homme, un être amorphe qui, pour mal jouer les rôles d'homme, renoncerait à toutes les gracieuses et glorieuses fonctions de son sexe. L'intérêt humain, l'intérêt pathétique, l'intérêt philosophique ou moral, tous ces intérêts qu'on exige de l'artiste sont précisément et purement ce que cherche dans un tableau la foule ignorante, ou bien la foule instruite qui n'a jamais éprouvé les émotions particulières que l'art est appelé à rendre, et qui, faute de pouvoir apprécier les qualités spéciales des images, ne leur demander que les mérites d'un récit ou d'un roman. Je ne dis pas que ces mérites n'aient aucune valeur en peinture ; ils sont bons jusqu'à un certain point, à peu près comme le sentiment poétique est bon dans un traité d'astronomie ou de géologie ; ils le sont en tant qu'ils servent à rehausser l'intérêt plastique au lieu de lui disputer la prééminence; mais celui qui les proclame comme le seul ou le principal but de l'art n'en est pas moins le champion et l'avocat d'une mauvaise cause : il plaide pour ériger en loi l'opinion et l'instinct de l'ignorance; il combat pour la prétention usurpatrice que les penseurs ont toujours eu d'obliger l'artiste à ne travailler qu'à leur profit à eux. Le peintre doit avant tout être un peintre : sa vocation est d'aller récolter à travers la nature les prestiges des tons et des formes, l'inépuisable poésie des flaques de lumières, des masses d'ombres, des effets de surface; c'est d'entendre et de

faire entendre aux autres la musique des images, le concert des mélodies joyeuses ou plaintives , des harmonies solennelles relevées de fioritures imprévues, que les aspects produisent dans l'âme par leurs contrastes et leurs accords, par leurs mouvements, leurs repos, leurs richesses et leur simplicité; c'est de traduire enfin sur une toile tout un monde de charmes, de vertus secrètes et d'indicibles propriétés qui sans doute sont plus ou moins liées à ce que voit et conçoit notre intelligence, mais qui ne s'adressent pas à elle directement, qui sont au contraire l'action que les choses exercent sur des sensibilités et des facultés entièrement distinctes de notre raison.

Je m'explique très-imparfaitement, je le sais, mais ce qui se laisse si mal définir se laisse bien mieux sentir. Pour peu qu'on ait la fibre de l'art, il suffit d'un regard jeté sur deux tableaux, et l'on ne peut pas les confondre. Dans l'un il n'y a que des idées de romancier ou d'homme d'esprit ; l'artiste peut avoir montré de l'imagination dans ses incidents, dans la conception ou la mise en scène du sujet; mais c'est de l'imagination littéraire traduite après coup en images, et son œuvre, comme tableau, n'est toujours qu'une traduction, une œuvre de patience et de mélancolie. Devant la toile voisine, c'est un tout autre fluide qui me court sous la peau : j'y sens remuer, j'y sens jaillir une émotion et une imagination de peintre. Je n'ai peut-être sous les yeux qu'une pose très-insignifiante, un étrange agencement de lignes qui n'exprime aucune pensée exprimable en prose ou en vers, qui n'a nulle philoso-

phie, nulle morale, nulle science, nulle émotion dramatique à me communiquer ; pourtant cette pose parle aussi à mon intelligence et à mon cœur, elle imprime à tout mon être un certain rhythme, parce que l'être entier du peintre a concouru à la concevoir, et c'est à cela que je reconnais le véritable artiste. Je sais que j'ai affaire à un homme qui pense et sent en images, à un homme pour qui les images sont devenues la seule langue naturelle de toutes ses facultés. — Qu'importe qu'un tableau me retrace admirablement une salle d'hospice avec toutes les attitudes exactes de la décrépitude et de la maladie? Qu'importe qu'un nouveau Lavater écrive sur les visages de ses personnages tout un traité de science physiognomonique? Je pourrai être étonné, je serai amusé par le jeu d'esprit ou édifié par la savante étude, mais je ne serai pas enivré. Le chef-d'œuvre d'observation et l'ingénieuse mimique ne vaudront pas pour moi la magie de l'œuvre qui me transporte dans le monde surnaturel des formes, qui me rend pour un moment l'étrange vision que j'ai parfois dans la rue ou dans la campagne, lorsque tout à coup les hommes et les choses semblent perdre leur relief, et que la terre autour de moi n'est plus qu'une surface plate, un jeu de silhouettes brodées de lumière, un effet scénique d'ombres sans corps et d'apparences sans substance, qui vont et viennent avec une animation fantasmagorique.

M. Ruskin fait remonter à la Renaissance le commencement de la décadence. C'est aussi mon avis dans un sens ; mais ce qui commençait alors, et qui devait être funeste plus tard, ce n'était point le souci du beau. Que,

dans sa préoccupation de l'effet, la Renaissance apportàt beaucoup de vanité, de sensualité, de formalisme et de prétention à la science, cela n'est pas douteux, et il ne l'est pas non plus qu'il y eût là un germe de mort. Toujours est-il que ces mauvaises tendances, qui de bonne heure avaient dégradé l'élément plastique de la peinture, n'ont fini par amener la décadence qu'en étouffant cet élément même, en changeant les peintres en ouvriers qui ne sentaient plus rien, tant ils étaient occupés à raisonner et à calculer ce qui pouvait sembler convenable ou agréable à leur public. Après les Michel-Ange, les Raphaël, les Corrége, les Giorgion, qui avaient sincèrement exprimé les types de beauté qu'ils aimaient — et remarquons bien que les Masaccio, les Pérugin, les Fiesole même n'avaient pas fait autre chose, — après eux, dis-je, sont venus les Albane, les Guido Reni, les Baroche, qui ne traduisaient plus que leurs opinions sur le beau, que leurs froides idées sur les moyens de charmer autrui. Le vrai mal ainsi, c'était le rôle que l'intelligence dès lors tendait à jouer dans la peinture au détriment de l'inspiration. C'était le rationalisme, cette même tyrannie de la raison que M. Ruskin ne fait qu'exagérer en lui donnant une autre forme. Il ne veut pas du raisonnement qui se dépense à concevoir des procédés et des méthodes de beau style, mais il veut le raisonnement au profit de la vérité; il ne veut pas le drame et l'expression de la physionomie au point de vue du bel effet, mais il les veut comme moyens de relater les événements tels qu'ils se passent, et c'est toujours voter pour ce qui a tué la peinture. Nous pouvons le dire,

appuyés sur trois siècles d'expérience : la recherche du drame et de l'expression, voilà surtout l'idolâtrie qui a frappé les artistes d'aveuglement et d'impuissance, voilà la prétention qui les a empêchés de peindre sous la dictée de leurs bonnes inspirations, voilà la cause qui fait de presque tous nos tableaux modernes un charivari de lignes grimaçantes, un laid assemblage de formes, de groupes et de teintes qui sont plus qu'insignifiants pour le sens plastique, qui le heurtent et le déchirent comme à plaisir. Nos *Charlotte Corday*, nos *Jane Grey*, nos *Bataille d'Eylau* sont un contre-sens pour les yeux. Malgré leurs qualités de détail, elles sont, comme intention d'ensemble, la négation même de l'art. Et ce n'est pas seulement que les lignes, quand on les combine en vue de faire comprendre un incident ou d'indiquer sur un visage certaines passions, ne peuvent plus obéir aux exigences d'une idée de peintre; lors même qu'une intention de bon aloi est parvenue à se faire jour dans l'œuvre de l'artiste, lors même qu'à travers toutes les entraves volontaires et les nécessités de narration qu'il s'est imposées, il a su penser et exprimer un effet de clair-obscur ou un effet de groupe qui en eux-mêmes seraient de la plus franche valeur, c'est assez que son tableau veuille être un récit pathétique, c'est assez qu'il tourne notre attention vers la vie et le fond des choses, vers les joies et les douleurs signifiées par les lignes, pour qu'il ne puisse plus nous causer d'impression plastique. Il ressemble à un roman trop vrai et trop déchirant qui nous met en face des réalités de notre destinée. C'en est fait des ivresses et des attendrissements de

l'imagination ; nous sommes remués dans la partie de notre être qui est susceptible de crainte et de désir, de plaisir et de douleur ; nous ne pouvons plus éprouver ces autres émotions qui sont comme les échos prolongés de la terre à travers les profondeurs de notre esprit. Et qu'avons-nous après tout pour nous dédommager ? Le peintre qui sait le mieux par cœur les attitudes possibles, qui connaît le mieux les combinaisons et les inflexions de lignes que le corps humain peut présenter dans ses divers mouvements et ses raccourcis en perspective, ne nous donne encore que le sentiment d'une triste impuissance lorsqu'il veut rivaliser avec la nature et qu'il nous sollicite à le comparer avec elle. Il faut en prendre notre parti : comme récit des faits, la peinture sera toujours misérablement pauvre. Il n'y a pour elle qu'un moyen de s'assurer une supériorité décidée, c'est de se résigner franchement à être l'expression de nos propres idées de formes et de couleurs.

CHAPITRE VI

EN QUOI IL A RÉUSSI ET EN QUOI IL A ÉCHOUÉ.

Voilà bien des critiques. Pour ma propre satisfaction
on me permettra de le dire, ce n'est pas sans hésitatio
que j'ai pris cette position d'adversaire envers un pen
seur qui, sous tant de rapports, a combattu pour l
bonne cause, et j'aurais mal transmis ma pensée, si l'es
pace que mes objections ont dû prendre pour se déve
lopper cachait le respect et la sympathie qui occupen
en moi beaucoup plus de place que le dissentiment. Le
écrivains se divisent en deux grandes classes. Les un
sont purement des hommes d'intelligence et n'énoncen
que des opinions ; après avoir regardé autour d'eux
ils racontent, autant qu'ils ont pu le voir, ce qu'il en es
des choses. Les autres, que j'appellerai les hommes d
génie dans le sens primitif du mot, ne restent pas ains
en dehors des objets qu'ils tâchent de juger ; ce qu'il
expriment, ce sont des convictions et des affections qu'il
ne peuvent s'empêcher d'avoir ; ils disent ce qui le
attire et les repousse ; ils combattent *pro aris et focis*, e
leurs idées fussent-elles fausses comme appréciation d
ce qui existe ou de ce qui est possible, ou de ce qui por-

terait de bons fruits, on est à peine en droit pour cela de les traiter d'erreurs : quand c'est notre âme qui crie malgré nous, ce n'est toujours qu'un besoin vrai, un instinct humain qui peut la faire crier. M. Ruskin appartient certainement à cette seconde classe. Alors même que ses écrits seraient sans valeur par rapport à l'art, ils n'en resteraient pas moins des œuvres de la plus grande valeur par le point de vue élevé où ils placent le lecteur et où ils le forcent à monter, par la droiture, le haut sentiment moral, la noble manière d'être homme et d'envisager le rôle d'homme qu'ils sont sûrs d'inoculer dans la mesure où ils portent coup. Mais à l'égard de l'art aussi il s'en faut que M. Ruskin n'ait rien fait : il a déblayé le terrain de la vieille superstition du beau idéal, de cette dédaigneuse théorie qui n'est bonne qu'à stériliser l'imagination en détournant l'artiste d'écouter d'abord la nature et d'apprendre par expérience toutes les formes d'émotion qu'elle peut éveiller en lui. Il a débarrassé la voie de la doctrine non moins dangereuse du XVIIIe siècle, de celle qui prétendait trouver le grand style en enlevant aux objets tout ce qu'ils ont de particulier et d'individuel, c'est-à-dire en leur enlevant aussi leur caractère plastique. Il a réagi de toute sa force contre la croyance au savoir-faire, contre cette foi d'ouvrier qui considère l'art comme une sorte d'ébénisterie, et qui s'imagine qu'il importe seulement de connaître les bonnes espèces de produits et les bons procédés pour être un bon ouvrageur en tableaux : funeste illusion qui ne saurait être trop souvent démasquée, funeste prétention de la raison qui pousse l'artiste à sortir sans cesse de lui-

même pour chercher ce que doivent être les œuvres, et qui en revient toujours à sa dégradante idée : celle d'assurer à tous le secret de façonner d'admirables peintures, en apprenant à tous à ne jamais tenir compte de leurs propres sentiments ! Ne nous y trompons pas, c'est encore cette éternelle espérance de la médiocrité qui sert de base à nos méthodes d'enseignement, à l'organisation de nos ateliers d'études, à toutes nos institutions et nos traditions en fait d'art. Nous n'avons pas cessé de poursuivre la science magique qui dispense d'avoir du génie, et M. Ruskin a été droit au cœur du mal en s'appliquant à montrer qu'on n'est artiste que par la grâce de Dieu ; en répétant que la première condition pour communiquer une belle émotion, c'est de l'éprouver, que par conséquent il s'agit avant tout d'être sincère, de n'employer son savoir qu'à rendre fidèlement ce qu'on a senti ; et qu'ensuite ceux-là seuls sont de grands maîtres à qui il a été donné d'avoir les sentiments qui sont d'un grand peintre et qui, en se traduisant tels qu'ils sont, produisent les grandes œuvres.

Mais en vérité, ce n'est pas telle ou telle pensée de détail qui mérite l'éloge. Si l'on pouvait séparer chez M. Ruskin les appréciations morales et les jugements, les intuitions qu'il a sans raisonner et les idées par lesquelles il s'en rend compte, on s'apercevrait qu'il ne s'égare que dans ses jugements. Creusons sous son réalisme, et qu'y trouvons-nous ? Le sentiment intense et profondément juste qu'un art vivant et large, large comme la nature et comme l'homme, ne peut avoir sa source que dans une sympathie universelle, dans cette disposition

qui est comme le génie d'aimer, de nous intéresser à tout, de découvrir, à force de nous oublier, la beauté et le côté frappant de chaque chose. Celui qui se renferme en lui-même pour rêver d'après ses goûts des types de perfection idéale, celui qui s'exalte le plus en imagination à l'idée de l'admiration que lui aurait causée Cincinnatus ou des transports qu'il éprouverait devant les montagnes de la Suisse, n'est certainement pas l'homme qui sait le mieux rendre justice aux qualités de ses amis, ou tirer des campagnes et des buissons qui entourent sa demeure le contentement et les inspirations qu'ils pourraient fournir, — et ce n'est pas lui non plus qui sera le plus grand artiste. Que trouvons-nous encore sous la tendance de M. Ruskin à confondre le domaine du peintre avec celui de l'écrivain ? Un sentiment non moins juste de la solidarité qui relie toutes nos facultés, un immense désir de vivifier l'art en le rattachant au mouvement de nos pensées et en lui prêtant la passion de notre nature morale, une profonde perception surtout de l'influence que les qualités et les défauts du caractère exercent sur les œuvres de la main, sur le tableau du peintre ou le clou que fabrique l'ouvrier. Et c'est ici surtout que M. Ruskin a été novateur et mérite d'être écouté. Si l'on me demandait ce qui restera de ses idées, je répondrais sans hésiter : il en restera ce qu'elles ont vraiment ajouté à nos lumières ; il en restera ce qu'elles nous ont appris sur la *morale de l'art.*

La morale de l'art, voilà d'un mot ce que l'esthétique européenne doit à l'Angleterre ; et la meilleure gloire de M. Ruskin est d'avoir beaucoup fait pour fonder cette

science inconnue. A chaque instant je suis stupéfait, en lisant notre littérature populaire, de la manière dont on y parle de la morale. On dirait que ce mot-là, dans notre vocabulaire, est devenu synonyme de niaiserie, ou en tout cas qu'il signifie seulement, pour les critiques, un certain genre littéraire comme l'idylle ou les contes d'enfants, une espèce de produit industriel que l'on entreprend de fournir à certains consommateurs, et décidément le plus infime de tous les produits, celui qui est le moins favorable au génie. En dehors de cela, qu'est-ce que la morale, et qu'a-t-elle à faire avec l'art ? Nos meilleurs oracles se piquent de ne pas le soupçonner, et depuis plusieurs siècles déjà nous appliquons consciencieusement cette philosophie. Nous vivons sur une religion — car c'en est une — qui fait de la science le principe de tout bien, de l'ignorance le principe de tout mal, et qui ne promet le salut que par le jugement, par le talent de concevoir les moyens appropriés aux fins. Nous croyons que, dans toutes les directions de l'activité humaine, on réussit par la grâce d'une instruction ou d'un développement spécial qui n'a rien à faire avec ce que l'on est comme homme ; nous sommes convaincus que l'on arrive rien que par l'intelligence à primer comme penseur, que l'on devient grand géologue rien qu'en vertu de certaines connaissances emmagasinées dans un coin de l'esprit, que l'on se rend éminent comme poëte ou comme peintre rien que par la dépense d'esprit que l'on a faite à l'égard de la peinture ou de la poésie, rien qu'en possédant une habileté ou un organe qui sert exclusivement à faire des vers ou des tableaux, et qui à

ui seul suffit pour les bien faire, c'est-à-dire, qui suffit pour nous rendre experts de ce côté, en nous laissant d'ailleurs pleine liberté d'avoir les défauts qui peuvent nous égarer dans nos actes et de ne pas avoir les qualités qui enfantent les nobles sentiments, les volontés droites et les hautes pensées. Qu'on lise nos jeunes poëtes et nos jeunes romanciers, et l'on verra si ce n'est pas ainsi qu'ils ont compris l'art de faire de beaux romans et de la belle poésie. Et ne serait-ce pas là précisément la cause de leur stérilité et de leur impuissance? Ne serait-ce pas là ce qui a condamné notre littérature romantique à n'avoir d'inspiration que durant l'étourderie des premiers entraînements qui empêchaient de réfléchir, et à retomber dans la rhétorique et les ciselures aussitôt que la réflexion est revenue? Ne serait-ce pas encore une cause toute semblable qui a prédestiné notre politique à ne construire que des châteaux de cartes, notre religion à perdre toute son influence sociale et tout pouvoir sur les âmes? Nous avons perdu le sentiment de l'unité de notre être; toutes nos convictions consistent justement à ne pas croire, à ne pas reconnaître que nos œuvres de poëte, de savant, de penseur ne sauraient être avivées que par notre vie, ennoblies que par notre noblesse, qu'elles ne seront jamais qu'une grimace, un cérémonial appris ou un travail de manœuvre, en tant qu'elles ne seront pas la manifestation de notre caractère entier, du même homme central d'où découlent à la fois nos actes, notre morale, nos affections et nos convictions de tout genre. Mais nous avons préféré rêver le rêve de l'insensé, caresser l'espérance commode que,

lorsqu'on veut être peintre, on n'a que faire des vertus qui sont bonnes pour le saint et le héros. Nous-mêmes, de nos propres mains, nous avons brisé le fil qui pouvait seul conduire dans nos productions l'électricité de notre vie : nous nous sommes littéralement appliqués à trouver, à force d'habileté, l'art de mettre dans nos œuvres, la dignité, l'émotion, l'infaillibilité et la beauté qui n'étaient pas en nous.

Je n'ai fait là qu'exposer à ma manière la pensée de M. Ruskin, l'esprit qui est répandu dans toutes ses paroles. On peut juger combien son regard porte au delà des tableaux. Ce qu'il a tenté, ce n'est pas seulement de transformer l'art par un changement de méthode qui ne transformerait que lui : c'est de le renouveler en s'attaquant au tempérament d'esprit qui nous dirige dans toutes nos voies, de le régénérer par une conversion totale qui régénérerait tout aussi bien notre philosophie, notre politique et notre vie quotidienne. Pour résumer sèchement son esthétique pratique, il a voulu dire que nous nous sommes entièrement trompés en pensant qu'il fallait nous guider sur des règles, des principes de style, des manières de faire, et que ce qui nous perdait était précisément cette impuissance à voir que les connaissances et les aptitudes spéciales de l'artiste sont simplement ses moyens. Il a voulu dire qu'au lieu de concentrer notre esprit sur les tableaux, au lieu de nous borner à rechercher ce qui pouvait être d'un bon effet sur une toile, il fallait au contraire faire affluer dans nos tableaux la vie de tout notre être, et qu'en dernier terme notre imagination de peintre n'aurait

jamais que la portée de nos pensées, le sérieux de nos affections, la noblesse de notre conscience. Il a voulu dire enfin que le secret du triomphe ou de la défaite n'était pas dans un code de bonnes ou de mauvaises recettes, mais dans le caractère moral, dans les bons et les mauvais mobiles qui du fond de notre cœur gouvernent à notre insu toutes nos facultés, les facultés plastiques aussi bien que les autres. Et je crois qu'en cela il a été plus près que d'autres de mettre le doigt sur le vrai principe de tout génie et sur le vrai principe de toute impuissance. Il se trompe en tant qu'il juge des conditions que les tableaux eux-mêmes doivent remplir; il se trompe très-gravement lorsqu'il conclut que les idées abstraites de notre intelligence ou les sentiments purement moraux de notre conscience sont ce que la brosse doit directement exprimer; mais il a raison de croire qu'on n'est pas artiste à moins d'être d'abord un penseur et une nature généreuse. Il en est du peintre comme du poëte. C'est ce que son esprit découvre et ce qui fait battre son cœur, c'est la part qu'il prend à tous les faits de ce monde qui seule peut féconder son talent. Chaque idée de son intelligence a pour contre-coup une idée de forme ou de couleur : chaque ébranlement ou chaque élan de ses affections détermine une émotion et une inspiration analogues dans ses facultés plastiques. Son génie de peintre n'est que l'écho par lequel son âme de peintre répond à toutes les vibrations de ses autres facultés. Et quant à l'influence qu'exercent les qualités et les défauts du caractère proprement dit, c'est toujours là qu'il en faut revenir. Après tout, comme le dit

M. Ruskin, il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais pour l'art que deux sources possibles : l'amour des œuvres de Dieu ou l'amour-propre, — le besoin de rendre hommage à quelque chose qui n'est pas nous, ou le désir de nous faire valoir nous-mêmes. De ces deux inspirations, celle qui a fait trouver tout ce que le monde a jamais connu de vrai, de beau et de bon est facile à nommer. Pour bien balayer une chambre comme pour rédiger une bonne table de logarithmes, pour faire parfaitement n'importe quoi, il n'y a qu'un moyen : c'est de ne pas regarder à sa peine et d'être honnêtement dévoué à sa tâche. Ainsi que le dit encore M. Ruskin : soyez musulmans, soyez chrétiens, mais croyez à quelque chose au-dessus de vous-mêmes. Comme l'Égyptien, adorez un faucon, et vous le peindrez comme ne le peindra jamais celui qui n'y voit qu'un bipède emplumé, car l'extase que vous aurez éprouvée passera par vos mains dans votre tableau, et elle lui donnera la puissance de communiquer à d'autres le même transport. Si les expositions nous apprennent quelque chose, c'est que le talent n'est pas ce qui manque, et que la médiocrité où restent tant d'artistes ne tient même pas à un défaut d'aptitude plastique, pas plus que nos bévues et nos erreurs ne tiennent d'ordinaire à une incapacité d'intelligence. Sans doute nos qualités morales sont entièrement distinctes de nos qualités poétiques ou pictoriales, et toutes les perfections du caractère, en se manifestant dans un tableau, ne lui donneront point par elles seules la moindre valeur comme tableau ; mais il n'est pas moins vrai que c'est la sincérité, l'enthousiame

et la droiture de l'homme qui peuvent seules bien diriger les aptitudes de l'artiste et leur faire porter de bons fruits. Ce qui a aveuglé le plus de penseurs, ce qui a condamné le plus de peintres à la banalité, c'est l'égoïsme, qui les a rendus insouciants, ou qui, avec ses aigreurs, a étouffé chez eux toute émotion sympathique; c'est la légèreté et le défaut de sincérité qui les ont empêchés de mettre à profit ce qu'ils avaient de puissance pour discerner et apprécier; c'est la vanité qui, en les rendant esclaves de leurs propres volontés, les a réduits à n'user de leurs moyens et de leurs forces que pour chercher ce qui pouvait plaire au public ou satisfaire leur petite ambition.

Je ne doute pas que cette tendance de moraliste ne soit le fond même de l'esprit de M. Ruskin. On s'en aperçoit à la qualité de son style, à la nature de son imagination, à celle de la poésie qui colore chacune de ses phrases. Entre tous les magiciens qui ont animé les choses de leur propre vie, il a un trait spécial qui le fait vite distinguer : pour lui c'est au monde de la conscience que la terre se rattache par une sorte d'échelle de Jacob ; au lieu de refléter les joies et les douleurs de l'homme, elle est à ses yeux comme un théâtre où les prototypes du bien et du mal, où la patience, l'amour, la soumission, le courage révèlent dramatiquement leur énergie malfaisante ou salutaire. Toutes ses meilleures intuitions à l'égard de l'art lui viennent de la même source : il les a trouvées en étudiant la peinture avec l'œil du sens moral, avec cette clairvoyance qui ne regarde pas du côté de l'*effet* qu'un

tableau peut produire, qui ne s'arrête même pas aux intentions que l'artiste a pu avoir, aux pensées qu'il a *voulu* exprimer, mais qui creuse encore plus avant, qui va jusqu'à son être intime, jusqu'à l'ensemble des organes et des impuissances qui, par leur opération, ont déterminé ses pensées et ses intentions. C'est de cette façon que M. Ruskin a surtout montré de belles qualités d'historien, un remarquable sentiment des époques, une perspicacité supérieure pour surprendre la raison secrète et le lien des diverses écoles, la cause de leur développement et de leur décrépitude.

Malheureusement ce que M. Ruskin avait ainsi découvert, il ne l'a pas mis au service de l'art. Tout en aimant beaucoup l'architecture et la peinture, il ne les a point assez aimées pour elles-mêmes. Il a été plus préoccupé du développement de l'homme en tout sens, de son progrès intellectuel et religieux, de sa santé morale enfin que de ses facultés plastiques et de l'action que sa santé morale pouvait avoir sur elles; et en somme, c'est l'art lui-même qu'il a mis au service d'un but étranger à l'art. Il a évalué les tableaux d'après le profit que notre intelligence ou notre caractère en pouvaient tirer; il a voulu obliger les facultés plastiques à renier leur objet et leur œuvre propre pour travailler à communiquer toutes les pensées, tous les sentiments qui sont intrinsèquement bons et qui peuvent nous élever dans l'échelle des êtres. Ou plutôt, car je ne veux pas laisser échapper un des aspects intéressants de sa physionomie, il avait en lui, comme je l'ai dit, deux instincts opposés, les deux mêmes instincts qui existent côte à côte d'une manière

si marquée dans sa race, et qui rendent si incompréhensible pour nous la rêveuse et positive Angleterre, cette patrie des Shakspeare et des Stephenson, des usines et des enthousiasmes religieux, cette terre où le bon sens le plus activement impitoyable coudoie l'imagination la plus visionnaire, et où les esprits frappeurs, les tables tournantes et la vieille démonologie trouvent encore, au milieu du bruit des machines, leurs plus fervents adeptes. Pour ceux qui sont familiers avec la littérature anglaise, je pourrais dire que M. Ruskin tient à la fois des deux hommes qui ont le mieux personnifié cette soif de vie morale et ce besoin d'action du caractère national, Wordsworth et Carlyle. Comme Wordsworth évidemment, il est avide avant tout de dignité humaine : au fond, ce qu'il appelle de ses vœux, c'est l'avénement d'un art qui soit grand et beau par la puissance, l'activité et la beauté des facultés qu'il manifeste, d'un art qui représente les connaissances, les pensées et les sentiments que l'humanité pourrait avoir, si elle était en possession de toutes ses nobles aptitudes. D'un autre côté, le besoin d'observer et de connaître, le côté utilitaire de son esprit, l'amour de la nature enfin et sans doute aussi la contagion des idées répandues dans l'air ont poussé M. Ruskin dans les voies de Carlyle : il lui a emprunté, ou il a partagé avec lui sa métaphysique écossaise, cette étroite psychologie qui confond sans cesse la vérité morale et la vérité qu'on a perçue hors de lui, et qui ne reconnaît dans le monde que deux grandes classes d'hommes : les génies qui sont propres à tout, parce que leur seule occupation est de déchif-

frer dans les faits les lois éternelles de l'univers, et les logiciens qui ne sont propres à rien, parce que les brumes de leur propre cerveau les empêchent de lire dans les faits ces mêmes lois éternelles. Les lois de l'univers! est-ce donc en se tournant du côté des faits que l'on découvre les lois éternelles qui sont écrites dans l'Évangile, ou ces autres vérités dont les poëtes ont été les interprètes? — Et l'homme donc, n'est-il pas lui aussi une réalité, une œuvre de Dieu ? On en douterait en écoutant parler M. Carlyle et M. Ruskin, on en douterait en les entendant proscrire le roman et toutes les fictions des poëtes, comme si tout ce qui n'est pas l'*histoire* d'un fait ou d'un événement ne pouvait être qu'un misérable mensonge.

Le résultat de ce conflit, nous l'avons vu. En voulant que l'on exprimât toute l'âme humaine, M. Ruskin a voulu en même temps que l'art ne se proposât que de faire connaître la nature et l'histoire. Plutôt que de mettre d'accord ses deux instincts par une concession réciproque, il a préféré croire à une sorte d'harmonie préétablie entre l'imagination et la réalité; il a préféré supposer que le tableau qui était le plus exact et le plus complet comme définition de la nature était par-là même le plus grand et le plus complet comme expression de l'homme; en fin de compte, il s'est payé d'un compromis illusoire, qui, loin de concilier ses deux instincts, est tout entier au profit de son réalisme. De ce que moralement la disposition la plus salutaire et la plus noble est cet oubli de nous-mêmes qui nous porte à apprendre plutôt qu'à faire valoir nos propres pen-

sées, à nous former une idée des choses plutôt qu'à décider d'après nos idées ce que doivent être les choses; de ce qu'il vaut mieux dépenser ses affections à rendre hommage aux beautés de ce qui est que de demander sans cesse à ses goûts et à ses désirs ce qu'ils peuvent imaginer de plus agréable pour eux, M. Ruskin a conclu que le seul but de l'art devait être de retracer ce qu'on pouvait connaître en regardant hors de soi, et qu'un pareil art résoudrait pleinement le problème dont il cherchait la solution, qu'il serait à la fois la représentation de la nature dans toute sa vérité et la manifestation de l'homme dans son plus bel état moral. C'est là une mauvaise logique, aussi mauvaise que celle du critique qui, sous prétexte que la conscience l'emporte en dignité sur l'intelligence et l'instinct dramatique, soutiendrait que le meilleur roman est celui qui se propose de développer directement les injonctions de la conscience. Dans l'intérêt même de la morale, ne fût-ce que pour enlever à ses adversaires l'occasion d'un triomphe sur ceux qui plaident sa cause, on ne doit pas laisser passer de telles aberrations. C'est le romancier lui-même qui est tenu d'avoir le sentiment moral; c'est en lui que la conscience doit être, pour lui ouvrir les yeux sur des mondes nouveaux, pour le rendre capable d'éprouver toutes les admirations et les répulsions que peuvent causer les noblesses et les bassesses de caractère, et pour lui donner ainsi la puissance de créer des personnifications où le mal et le bien revivent dans leurs combinaisons infinies, où ils apparaissent sous des traits qui accentuent énergiquement leur beauté et leur lai-

deur. Mais vouloir que l'œuvre écrite soit une thèse de propos délibéré, c'est tout bonnement nier le roman, c'est dire au romancier de se faire prédicateur, et du même coup c'est enlever à la conscience un de ses moyens de propagande les plus efficaces ; car celui qui parle avec le parti pris de nous enseigner provoque la résistance de notre volonté, tandis que notre âme s'ouvre d'elle-même devant l'émotion et le laisser-aller de l'imagination. Les créations de celle-ci sont des épanchements, et, sans que nous nous en doutions, nous sommes gagnés par les sentiments qui les ont fait naître.

De même, c'est dans l'âme de l'artiste que doivent se trouver l'amour de la nature, la soif de la vérité, l'oubli de soi et la pensée. Il n'en peut jamais avoir assez, et l'on ne peut trop le lui répéter : comme homme, il faut qu'il n'ait pas d'autre occupation et d'autre joie que d'étudier les œuvres de Dieu ; comme peintre, il faut qu'il n'ait pas d'autre but que de traduire fidèlement les pensées et les sentiments qu'une étude incessante et passionnée de la réalité a pu faire naître en lui. Seulement ce qui est mauvais, c'est de l'asservir à une tâche, c'est de lui enlever le droit d'énoncer librement ses pensées et ses sentiments, le droit de les exprimer comme ils s'expriment en lui, de les retracer dans leurs libres mouvements et leurs caprices, ou plutôt de représenter les tableaux qu'ils peuvent former dans son esprit quand ils se combinent au gré de ses instincts plastiques, quand chaque faculté apporte à l'imagination son expérience émue et ses souvenirs pour qu'elle les métamorphose en une vision de formes et de couleurs. Ce qui est

funeste enfin, c'est de confondre la vérité et la sincérité, comme cela arrive perpétuellement à M. Ruskin. Cette seule erreur a empêché l'auteur des *Modern Painters* de lire juste la morale du passé et la leçon de l'avenir. Il a cru que la peinture primitive avait dû sa séve à ce qu'elle faisait passer le vrai avant le beau ; il a cru que la foi avait vivifié l'art parce qu'elle le poussait au réalisme, et que l'incrédulité l'a tué parce qu'elle l'en a éloigné. Historiquement, cela n'est pas exact. Il faudrait dire plutôt que la foi a été favorable aux artistes en contribuant à les rendre sincères, en faisant d'eux des hommes dominés par des sentiments intenses, et qui de la sorte étaient moins tentés de peindre en dehors de leurs émotions véritables on sans aucune émotion. Les premiers Florentins pouvaient penser qu'ils n'étaient que vrais comme l'entend M. Ruskin ; mais cela signifiait simplement qu'ils étaient incapables de distinguer l'objet qui les frappait de l'impression qu'ils en recevaient. Ils ressemblaient à l'enfant qui ne parle que des choses sensibles, et qui prend sans cesse ce qu'il s'imagine pour un fait qu'il voit. En réalité, ce qui nous attire encore vers leurs œuvres, ce n'est point la valeur qu'elles ont comme compte rendu de la réalité. Si, malgré toutes leurs maladresses, elles gardent un je ne sais quoi qui vaut toutes les adresses, le secret du sortilége à mon sens est surtout dans leur naïveté. Il est dans la manière dont l'artiste trahit involontairement son âme à travers son récit, dans son indétermination absolue entre le beau et le vrai, entre ce qu'il aime ou conçoit lui-même et ce qu'il voit ou pense des objets. Les Giotto,

les Angelico, les Memmi, les Gaddi, n'avaient aucun parti pris, pas plus celui de représenter les réalités sans tenir compte de leurs affections, que celui d'exprimer leurs affections sans représenter les objets; ils n'avaient aucune idée du beau qui n'est pas le vrai, aucune idée du vrai qui n'est pas le beau, et c'est pour cela même qu'ils ont si bien réussi à rendre à la fois leur sentiment du vrai et du beau, c'est pour cela qu'ils ont eu le privilége d'être inspirés à la fois par tout ce qui était en eux, par leurs instincts et leurs sympathies aussi bien que par leurs connaissances; c'est pour cela que leurs œuvres, au lieu d'être purement la formule d'une idée exclusive, sont l'incarnation de leur âme entière, de l'indicible unité de leur être.

De nos jours encore, quoique plus difficile à résoudre, le problème de l'art n'a pas changé : il s'agit toujours pour l'artiste de s'exprimer lui-même en exprimant les choses. Le véritable mal, celui qui a été et qui est la cause de tous les égarements, c'est de ne plus sentir parce qu'on raisonne ; c'est de ne plus peindre le beau ou le vrai comme on les sent, parce qu'on veut peindre l'idée qu'on peut s'en faire ; c'est de sortir de sa propre pensée, de sa propre émotion, de ses propres affections, parce qu'on interroge son jugement, et qu'on s'applique à exécuter comme une inerte machine ce qu'on croit propre à causer aux autres telle ou telle impression. Le principe d'erreur, en un mot, c'est le machiavélisme secret qui regarde du côté du public et qui ne vise qu'à agir sur le spectateur, qui combine ses tableaux comme un moyen d'action en vue de produire un effet voulu d'a-

vance. Jusqu'à quel point il peut nous être possible d'échapper à la tyrannie de notre intelligence, je ne le sais pas, je ne suis guère optimiste à l'égard des chances que l'art peut encore avoir de se raviver; mais assurément ce qu'il nous reste d'imagination, nous n'en profiterons que dans la mesure où nous saurons faire taire nos idées et nos raisonnements. Peignons ce que nous avons vu, peignons ce que nous avons imaginé, mais peignons honnêtement, c'est-à-dire librement autant que sincèrement. Sortons de nos préoccupations, ouvrons notre cœur au grand large pour observer, apprécier, admirer, et laissons ensuite notre récolte prendre en nous la forme qu'il lui plaira, celle d'une fiction, d'un rêve fantastique ou d'une histoire. S'astreindre à définir un fait, à relater un événement, à faire comprendre une idée, ce n'est que de la prose. Peinture, poésie, musique, l'art est la vérité humaine et vivante. Comme l'a dit Schiller, l'instinct qui l'inspire est un *instinct de jeu*. Nous sommes artistes quand nos facultés s'ébattent, quand, au lieu d'être attelées comme des chevaux de trait à un propos délibéré, elles s'enivrent en nous du plaisir d'exercer leurs forces, de s'abandonner à leurs seuls entraînements, et que par là même elles ne révèlent que mieux leur nature.

D'échelon en échelon, si l'on remontait jusqu'à la cause première du système erroné de M. Ruskin, peut-être trouverait-on que son seul tort est d'avoir trop abondé dans le sens de sa race, d'avoir été, par son besoin de rendre la peinture pratiquement utile, un représentant et un organe trop fidèle du terrible sérieux de l'Angleterre. Mais cela n'est pour sa théorie qu'une

circonstance aggravante. Au lieu de contenir les penchants qui déjà dominent à l'excès autour de lui, il les flatte et les surexcite encore; au lieu d'ouvrir les yeux de l'école anglaise sur ce qui lui manque, il l'encourage à se faire un mérite de ses défauts. A l'heure qu'il est surtout, c'est d'une tout autre leçon que les esprits auraient besoin. Dernièrement on a construit à Oxford un musée destiné aux collections scientifiques, et tout autour de la cour principale du bâtiment quatre rangs de colonnes méthodiquement classées présentent comme une carte allégorique de la constitution du sol anglais. L'architecte n'a pas choisi ses matériaux en vue d'un effet architectural ; il a voulu que les diverses espèces de marbre et de pierre colorée qui se trouvent en Angleterre fussent représentées, chacune par un spécimen, dans sa colonnade, afin que le cloître aussi eût un enseignement à transmettre. Le musée d'Oxford me semble un excellent symbole de ce qui se passe dans toute l'Angleterre à l'endroit des beaux-arts. Ailleurs on s'est occupé des tableaux parce qu'on les aimait, ou on les a négligés parce qu'on ne s'en souciait pas. Ici c'est une passion d'architecture et de peinture qui est enfantée par l'amour de la science; c'est une soif d'instruction qui a l'idée fixe de se satisfaire par des monuments, c'est un enthousiasme qui veut des œuvres plastiques, qui en veut encore, mais qui semble inspiré par le mépris même des sentiments plastiques, et qui n'entend admirer ou tolérer les sculptures et les tableaux qu'autant qu'ils seront devenus des leçons d'histoire, de morale ou de philosophie. « Au lieu des Jupiters, des Vénus et des

Apollons, s'écriait un journal très-répandu, en réclamant la réforme de l'Académie royale, et en lui reprochant la part qu'elle fait dans son enseignement aux études d'après l'antique, — au lieu des Dieux et des héros imaginaires que nous a laissés le ciseau d'un Phidias, que ne donnerions-nous pas pour avoir un vrai portrait d'Homère? La simple image d'un jeune Grec, que l'artiste nous eût fait connaître tel qu'il était, serait plus intéressante pour nous que toutes ces figures idéales. » Oui, sans doute, elle serait plus intéressante pour ceux qui ne s'intéressent qu'à l'histoire; mais les hommes qui ne s'intéressent qu'à l'histoire sont morts pour l'art, et ce qu'il y a de mauvais, c'est que les morts régentent les vivants. Dans la poésie, le drame, le roman, la critique littéraire, les mêmes principes règnent en souverains : c'est l'esthétique anglaise du jour; et jusque parmi les artistes elle a trouvé son armée militante dans ce groupe de jeunes peintres qui ont pris le nom de préraphaélites, quoique certainement ils soient loin d'avoir le laisser-aller et l'instinct de la grâce qui distinguaient les devanciers de Raphaël. Je ne voudrais pas juger ici sommairement des hommes qui sont dignes de respect pour leur bonne volonté; je ne voudrais pas leur contester un sentiment de miniaturiste et plus d'une autre qualité de franc aloi; mais je puis dire au moins que leur école est à mes yeux (ne devrais-je pas dire a été? car elle s'en va ou du moins elle se transforme) une sorte de miracle. C'est l'ascétisme absolu dans la peinture, c'est la fureur du renoncement poussée à ses plus extrêmes conséquences; c'est une petite Église d'ar-

tistes qui s'acharnent positivement à s'imposer la tâche la plus rude et à se sevrer de toutes les joies légitimes, à ne jamais se permettre de s'épancher sur leur toile, ni de laisser tomber ce qui leur vient à l'esprit, ce qui les a frappés, ce qu'ils auraient plaisir à peindre. Il y a trois ou quatre ans, Londres entier était mis en émoi par un tableau où l'un des chefs de l'école, M. Hunt, avait représenté le Christ enfant enseignant les docteurs. Pour égaler les peines que l'auteur s'était données, l'enthousiasme, il est vrai, n'aurait jamais pu être assez grand. M. Hunt avait fait un long séjour en Judée afin d'y étudier le caractère des lieux; il avait consacré cinq années à des lectures, des recherches d'érudition, des études de tout genre, en vue de satisfaire les antiquaires, les théologiens, les physiognomonistes, en vue de faire dire à ceux qui se seraient adonnés à la science des chaussures d'Israël que ses chaussures étaient irréprochables. Mais hélas! il est difficile de contenter tout le monde et son valet. Après avoir examiné le tableau, une dame juive dit gravement : « Cela est fort beau, seulement on voit que l'auteur ne connaissait pas le trait distinctif de la race de Juda; il a donné à ses docteurs les pieds plats qui sont de la tribu de Ruben, tandis que les hommes de Juda avaient le cou-de-pied fortement cambré. » Voilà la Némésis, voilà ce que la peinture gagne à vouloir rivaliser avec chaque spécialité sur son propre terrain. — Chacun son métier, dirai-je, et les vaches seront bien gardées.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

BIBLIOTHÈQUE
DE
PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-18 à 2 fr. 50 c.

H. TAINE. Le Positivisme anglais, étude sur Stuart Mill.

H. TAINE. L'Idéalisme anglais, étude sur Carlyle.

PAUL JANET. Le Matérialisme contemporain. Examen du système du docteur Büchner.

ODYSSE-BAROT. Philosophie de l'histoire.

ALAUX. La Philosophie de M. Cousin.

AD. FRANCK. Philosophie du droit pénal.

AD. FRANCK. Philosophie du droit ecclésiastique : Des rapports de la religion et de l'État.

AD. FRANCK. Philosophie du droit civil.

ÉMILE SAISSET. L'Âme et la vie, suivi d'une Étude sur l'esthétique française.

ÉMILE SAISSET. Critique et histoire de la philosophie. (Fragments et discours.)

AUGUSTE LAUGEL. Les Problèmes de la nature

AUGUSTE LAUGEL. Les Problèmes de la vie.

AUGUSTE LAUGEL. Les Problèmes de l'âme.

CHALLEMEL-LACOUR. La Philosophie individualiste, étude sur Guillaume de Humboldt.

CHALLEMEL-LACOUR. La Philosophie pessimiste.

CHARLES DE RÉMUSAT. La Philosophie écossaise.

CHARLES DE RÉMUSAT. Philosophie religieuse : de la Théodicée naturelle en France et en Angleterre.

CHARLES LEVÊQUE. Le Spiritualisme dans l'art.

DE SUCKAU. Étude sur Schopenhauer.

ED. AUBER. Philosophie de la médecine.

ALBERT LEMOINE. Psychologie des signes.

ALBERT LEMOINE. Le Vitalisme et l'animisme de Stahl.

LOUIS GRANDEAU. La Science moderne et le spiritualisme.

MILSAND. L'Esthétique anglaise, étude sur John Ruskin.

BEAUSSIRE. Antécédents de l'hégélianisme dans la philosophie française.

LÉOPARDI. Paradoxes philosophiques.

LEBLAIS. Matérialisme et spiritualisme.

BOUILLIER. Du plaisir et de la douleur.

TISSANDIER. Du spiritisme.

VÉRA. Essais de philosophie hégélienne.

VÉRA. Essais de philosophie spéculative.

BUCHNER. Science et nature, 2 vol.

MOLESCHOTT. Le Cours circulaire de la vie, 2 vol.

S. DE LUCA. La philosophie chimique depuis Lavoisier.

AUBER (Ed.). **Institutions d'Hippocrate,** ou Exposé philosophique des principes traditionnels de la médecine, suivi d'un Résumé historique du naturisme, du vitalisme et de l'organicisme, et d'un Essai sur la constitution de la médecine, par le docteur Ed. Auber. 1 vol. grand in-8 de luxe. . . . . 10 fr.

AUBER (Ed.). **Traité de la science médicale** (histoire et dogme), comprenant : 1° un Précis de méthodologie et de médecine préparatoire ; 2° un Résumé de l'histoire de la médecine, suivi de notes historiques et critiques sur les écoles de Cos, d'Alexandrie, de Salerne, de Paris, de Montpellier et de Strasbourg ; 3° un Exposé des principes généraux de la science médicale. 1853, 1 fort vol. in-8. . . . . 8 fr.

BARTHEZ et RILLIET. **Traité clinique et pratique des maladies des enfants.** 1861, 2e édit., refondue, 2e tirage, 3 vol. in-8. 25 fr.

BARTHEZ. **Nouveaux Éléments de la science de l'homme**, par P. J. Barthez, médecin de S. M. Napoléon Ier. *Troisième édition*, augmentée du Discours sur le génie d'Hippocrate, de Mémoires sur les fluxions et les coliques iliaques, sur la thérapeutique des malades, sur l'évanouissement, l'extispice, la fascination, le faune, la femme, la force des animaux ; collationnée et revue par M. E. Barthez, médecin de S. A. le Prince impérial et de l'hôpital Sainte-Eugénie, etc. 2 volumes in-8 de 1010 pages. . . . . 12 fr.

BÉRAUD (B. J.) et Ch. ROBIN. **Manuel de physiologie de l'homme et des principaux vertébrés**, répondant à toutes les questions physiologiques du programme des examens de fin d'année, par M. Béraud, chirurgien des hôpitaux de Paris, revu par M. Ch. Robin, professeur de la Faculté de médecine de Paris. 1856-1857, 2 vol. grand in-18, 2e édit., entièrement refondue. 12 fr.

Biographie médicale par ordre chronologique, d'après Daniel Leclerc, Éloy, Freind, Sprengel, Dezeimeris, etc. 1855, 2 vol. in-8 à 2 colonnes............. 6 fr.

BOUCHARDAT. **Le Travail**, son influence sur la santé (conférences faites aux ouvriers). 1863, 1 volume in-18............................ 2 fr. 50

BOUCHARDAT et JUNOD. **L'Eau-de-vie, ses dangers**, par M. le professeur Bouchardat et M. H. Junod, pasteur de Saint-Martin (Suisse). 1 vol. in-18, 1864.... 1 fr.

BOUCHUT. **Histoire de la médecine et des doctrines médicales**. (*Sous presse.*)

BOURDET (Eug.). **Des maladies du caractère** (hygiène morale et philosophie). 1858, 1 vol. gr. in-18. 3 fr. 50

BOURDET (Eug.). **Causeries médicales avec mon client**. 1852, 1 vol. in-18................ 4 fr.

BOURDET (Eug.). **Principes d'éducation positive**. 1863, 1 vol. in-18.................... 3 fr. 50

BOURGUIGNON et feu SANDRAS. **Traité pratique des maladies nerveuses**. 2e édit., corrigée et considérablement augmentée. 1860-1863, 2 vol. in-8.. 12 fr.

BRIERRE DE BOISMONT. **Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions**, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme. 1862, 3e édit., très-augmentée........ 7 fr.

BRIERRE DE BOISMONT. **Du suicide** et de la folie suicide. 2e édit., 1864..................... 7 fr.

BROUSSAIS. **Examen des doctrines médicales**. 3e édit., 1829-1834, 4 vol. in-8.................. 5 fr.

CASPER. **Traité pratique de médecine légale**, rédigé d'après des observations personnelles par J. L. Casper,

profess[r] de médecine légale de la Faculté de médecine de Berlin ; traduit de l'allemand sous les yeux de l'auteur par M. Gustave Germer Baillière. 1862, 2 vol. in-8. 15 fr.

— Atlas colorié, se vend séparément... ... 12 fr.

CHARPIGNON. **Études sur la médecine animique et vitaliste.** 1864, in-8 .... 4 fr.

CHAUFFARD. **Fragments de critique médicale.** Broussais, Magendie, Chomel. 1864, in-8........ 1 fr. 50

CHIPAULT. **Étude sur les mariages consanguins** et sur les croisements dans les règnes animal et végétal. 1863, in-8........................ 2 fr. 50

COMBE (George). **Traité complet de phrénologie**, traduit de l'anglais par le docteur Lebeau. 2 forts vol avec figures. 1844........................ 12 fr.

DE CANDOLLE. **Organographie végétale**, ou Description raisonnée des organes des plantes. 2 vol. in-8, avec 60 planches représentant 122 figures........ 12 fr.

DELEUZE. **Instruction pratique sur le magnétisme animal**, précédée d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, et suivie d'une Lettre d'un médecin étranger. 1853, 1 vol. in-12................. 3 fr. 50

DU POTET. **Traité complet de magnétisme**, cours en douze leçons. 1856, 3[e] édit., 1 vol. de 634 pag. 7 fr.

DU POTET. **Manuel de l'étudiant magnétiseur**, ou Nouvelle instruction pratique sur le magnétisme, fondee sur *trente années* d'expérience et d'observations. 1854, 3[e] édit., 1 vol. gr. in-18, avec 2 figures... 3 fr. 50

DURAND-FARDEL. **Traité thérapeutique des eaux minérales** de France et de l'étranger, et de leur emploi dans les maladies chroniques. 2[e] édit., 1862, 1 vol. in-8 de 774 pages, avec carte coloriée............ 9 fr.

ELIPHAS LÉVI. **Dogme et rituel de la haute magie.** 1861, 2e édit., 2 vol. in-8, avec 24 figures... 18 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Histoire de la magie**, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères. 1860, 1 vol. in-8, avec 90 figures. 12 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **La Clef des grands mystères**, suivant Hénoch, Abraham, Hermès trismégiste et Salomon. 1861, 1 vol. in-8, avec 22 planches............. 12 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Philosophie occulte. Fables et symboles**, avec leur explication où sont révélés les grands secrets de la direction du magnétisme universel et des principes fondamentaux du grand œuvre. 1863, 1 vol. in-8.............................. 7 fr.

FABRE. **Dictionnaire des dictionnaires de médecine français et étrangers**, avec un volume supplémentaire rédigé sous la direction du professeur Ambroise Tardieu. 1851, 9 vol. in-8................ 45 fr.

FOSSATI. **Manuel pratique de phrénologie**, ou Physiologie du cerveau, d'après les doctrines de Gall, de Spurzheim, etc. 1845, 1 vol. gr. in-18, avec 45 fig. 6 fr.

FOY. **Manuel d'hygiène publique et privée**, ou Histoire des moyens propres à conserver la santé et à perfectionner le physique et le moral de l'homme. 1845, 1 vol. grand in-18...................... 4 fr. 50

JAMAIN. **Nouveau Traité élémentaire d'anatomie descriptive et de préparations anatomiques**, par M. le docteur Jamain, chirurgien des hôpitaux, suivi d'un **Précis d'embryologie**, par M. Verneuil, agrégé et chirurgien des hôpitaux, 2e édition. 1861, 1 vol. grand in-18 de 900 pages, avec 200 figures intercalées dans le texte........................... 12 fr.

JOLY. **Des générations spontanées**, conférence faite par le professeur Joly dans l'amphithéâtre de l'École de médecine. In-8 .... 50 c.

LAFONTAINE. **L'Art de magnétiser**, ou le Magnétisme animal considéré sous les points de vue théorique, pratique et thérapeutique. 1860, 3[e] édit., 1 vol. in-8, avec figures.............................. 5 fr.

LERICHE. **De la surdité** et de quelques nouveaux moyens pour constater et guérir cette maladie. 2[e] édit. 1864. 2 fr.

LUBANSKI. **Guide du poitrinaire** et de celui qui ne veut pas le devenir. 1861, 1 vol. in-18.......... 2 fr.

MACARIO. **Du sommeil, des rêves et du somnambulisme**, dans l'état de santé et de maladie, précédé d'une lettre de M. le docteur Cerise. 1 vol. in-8, 1857. 5 fr.

MAHEUX. **Traité de la stérilité** chez la femme, considérée sous le rapport de ses causes et de son traitement. In-18............................ 2 fr. 50

MALGAIGNE. **Manuel de médecine opératoire.** 7[e] édit., 1861, 1 vol. grand in-18................. 7 fr.

Cette édition a été enrichie de nombreuses statistiques des résultats des opérations, et a été complétement refondue.

MANDON. **Histoire critique de la folie instantanée, temporaire, instinctive**, ou Étude philosophique, physiologique et légale des rapports de la volonté avec l'intelligence, pour apprécier la responsabilité des fous instinctifs, des suicidés et des criminels. 1862, 1 vol. in-8 de 212 pages.................... 3 fr. 50

MÉNIÈRE. **Études médicales sur les poëtes latins.** 1858, 1 vol. in-8....................... 6 fr.

MÉNIÈRE. **Cicéron médecin**, étude médico-littéraire. 1863, 1 vol. in-18................... 4 fr. 50

MORIN. **Du magnétisme et des sciences occultes.** 1860, 1 vol. in-8 . . . . 6 fr.

MUNARET. **Le Médecin des villes et des campagnes.** 4e édit., 1862, 1 vol. gr. in-18 . . . . 4 fr. 50

NETTER. **Lettres sur la contagion.** 1864, in-8 de 40 pages . . . . 1 fr. 50

OLLIVIER (Clément). **Histoire physique de la femme.** 1857, 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

PADIOLEAU. **La Médecine morale** dans le traitement des maladies nerveuses. Ouvrage couronné par l'Académie impér. de médecine. 1864, 1 vol. in-18. 4 fr. 50

SHRIMPTON. **La Guerre d'Orient**, l'armée anglaise et miss Nightingale. 1 vol. in-8 . . . . 2 fr.

THÉVENIN (Évariste). **Hygiène publique**, résumé de dix ans de travaux au conseil de salubrité, de 1849 à 1858. 1 vol. in-18, 1863 . . . . 2 fr. 50

VIRCHOW. **Des Trichines**, et des maladies qu'elles occasionnent, à l'usage des médecins et des gens du monde, par le professeur Virchow (de Berlin), traduit de l'allemand par M. E. Onimus. 1 vol. in-8, avec 5 figures et une planche lithographique . . . . 2 fr.

WOILLEZ (Madame). **Les Médecins moralistes**, code philosophique et religieux extrait des écrits des médecins anciens et modernes, notamment des docteurs français contemporains, avec un Discours préliminaire de feu le professeur Brachet (de Lyon), et une Notice par le docteur Descuret. 1862, in-8 . . . . 6 fr.

ZIMMERMANN. **De la solitude**, des causes qui en font naître le goût, de ses inconvénients, de ses avantages, et de son influence sur les passions, l'imagination, l'esprit et le cœur; traduit de l'allemand par M. Jourdan. Nouvelle édition, 1840, in-8 . . . . 3 fr. 50

REVUE DES COURS LITTÉRAIRES

Littérature. — Philosophie. — Théologie. — Éloquence. — Histoire. — Législation. — Esthétique. — Archéologie.

REVUE DES COURS SCIENTIFIQUES

Physique. — Chimie. — Botanique. — Zoologie. — Anatomie. Physiologie. — Géologie. — Paléontologie. — Médecine.

Rédacteur en chef, ODYSSE-BAROT.

Ces deux journaux reproduisent les cours des Facultés de Paris, des départements et de l'étranger, et paraissent tous les samedis depuis le 5 décembre 1863.

On peut s'abonner séparément à la partie littéraire ou à la partie scientifique.

PRIX DE CHAQUE JOURNAL ISOLÉMENT.

	Six mois.	Un an.
Paris................	8 fr.	15 fr.
Départements..........	10	18
Étranger.............	12	20

PRIX DES DEUX JOURNAUX RÉUNIS.

Paris................	15 fr.	26 fr.
Départements..........	18	30
Étranger.............	20	35

L'abonnement part du 1er décembre et du 1er juin de chaque année.

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

